



المشروع القومي للترجمة

168

دراسات في الأدب والثقافة

ترجمة: د. شكري عياد

الكاتب وعالمه : تشارلس مورجان

الأدب والإنسان الغربي : ج. ب. بريستلي

ملاحظات نحو تعريف الثقافة : ت. س. إليوت

المشروع القومى للترجمة

الكاتب وعالمه

تأليف

تشارلس مورجان

ترجمة

شكرى محمد عياد





عن المؤلف

تشارلس مورجان (١٨٩٤ - ١٩٥٨) كاتب انجليزى لمع فى فترة ما بين الحربين ، روائياً ، وكاتباً مسرحياً ، وظفرت بعض رواياته وخاصة «النبع» (١٩٣٢) و «سباركنبروك» (١٩٣٦) بانتشار واسع على جانبى الأطلسى ، كما قدم عدداً من المسرحيات الناجحة . ولكن موقف النقد الإنجليزى المعاصر نحو هذه الأعمال ظل غامضاً ، فانشغاله بقضايا أخلاقية مثل الصراع بين الروح والجسد ، ونزعته الفلسفية القريبة من التصوف ، وعنايته الفائقة بصفاء الأسلوب ، كل ذلك كان مخالفاً للتيارات الأدبية السائدة ، ولكن ثمة إعترافاً عاماً بأنه كاتب جاد متمكن من صناعته . ولعل تلك الصفات نفسها هى التى أكسبته مزيداً من الإعجاب والاحترام فى الأوساط الأدبية الفرنسية ، حيث انتخب عضواً فى الأكاديمية .

وقد مارس النقد الأدبى طوال حياته . فتولى النقد المسرحى فى صحيفة التايمز أكثر من اثنى عشر عاماً (١٩٢٦ - ١٩٣٩) ، ثم واظب على الكتابة فى ملحق التايمز الأدبى حيث نشرت معظم الفصول التى جمعت فى كتبه النقدية الأربعة ، والتى تقرأ أهمها فى هذا الكتاب . وكما قيل عن إبداعه ، يمكن أن يقال عن نقده لا ينحاز لمذهب من مذاهب النقد المعاصر ، ولكنه يرتكز على ثقافة إنسانية عميقة ، وتجربة إبداعية أصيلة ، واحترام لتقاليد الدراسة الأدبية ، وكأنه «سنت بيف» معاصر .

هذه ترجمة مقتطفات من كتب :

1 - The Writer and his world.

2 - Reflections in a Mirror 1 st Series

3 - " " " " 2 nd Series

4 - Liberties of the Mind.

تأليف :

CHARLES MORGAN

الفهرس

الخيال المبدع

محاضرة ألقيت فى السربون فى ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٣٦



- ١ -

الموضوع الذى يجب علىَّ أن أعالجه ليس بالموضوع السهل . ولكننى عندما سئلت فى أوائل هذا الصيف أن أختار موضوعاً ، لم يكن لى بد من اختيار هذا الموضوع ، لأنه قد شغلنى دائما ، وكأن موضوع «الخيال المبدع» كلمة استدراك على ما كتبته من قبل ، ونظرة أمدّها نحو ما آمل أن أكتبه فى المستقبل . فمناقشة الفكرة معكم تتيح لى أن استوضحها مع نفسى . لا تظنوا أننى جئت إلى هنا لأعلم ، إنما جئت لأتعلم فى صحبتكم أننا مسافرون يخرجون لاستكشاف مناطق من العقل غير مألوفة ، آملين أن نجد الحقيقة إن استطعنا أن نجدها ، وإذا وجدناها أن نستعملها كل على شاكلته وطريقته .

وما أريد أن أقوله ينقسم – تبعاً لطبيعة الأمور – ثلاثة أقسام ، أولها البحث فيما هو الخيال المبدع ، وثانيها محاولة تطبيق الفكرة على عمل واحد من أعمال أهل الفن ، أو بالذات على عمل القصاصين والشعراء ، وآخرها البحث عن مكان الفنان فى العالم الحديث ، وقيمة الخيال المبدع بوصفه إشارة إلى طريقة فى الحياة .

فلننظر أولاً ما لا يصدق عليه قول الخيال المبدع :

هناك قولة مشهورة أن الإنسان إذا أراد شيئاً ما ورغب فيه رغبة شديدة فإنه حرى أن يصل إليه . وهذا صحيح إلى حد ما . فجلّ ما يحيق بنا من فشل مرده إلى تشتت الفكر ، وجل ما نحققه من نجاح مرده إلى التفرد والتركيز. والرجل الذى يريد إرادة مستمرة غلابة أن يصبح ثريا سيصل إلى الثراء على الأرجح ، ولكن قدرته على فعل ذلك ليست مثلاً لقدرة الخيال المبدع . فمهما يكن الخيال المبدع فإنه ليس وسيلة لامتلاك أسباب الطموح والجشع .

وكذلك يجب أن نميزه تمييزاً واضحاً عن نظرية «التطور المبدع» أو الخالق (وأنا هنا أتحدث عن تطبيق شو لهذه النظرية ، لا عن أصلها العظيم الذى وضعه برجسون). فهذه النظرية لا تستحق الرفض الكلى ، إذ من الصحيح أن الجسم والعقل يتكيفان

طبقاً للظروف ، فإذا فقدت استعمال يدى اليمنى فإننى أصبح أعسر ، وإذا فقدت بصرى فإن حواسى الأخرى تعوضنى عن فقده بأن تكسب حدة جديدة ، وإذا كان من الضرورى لى ولأبنائى وأحفادى أن نعيش على الأشجار فليس من المستحيل أن تنبت لنا ذيول حتى نستطيع أن نتأرجح من غصن إلى غصن ، ولكن عندما نفهم نظرية التطور الخالق على أن الناس يستطيعون بمجرد عملية الرغبة فى إطالة الحياة أن يزيدوا حكمتهم لا أن يطيلوا أعمارهم فحسب ، وعندما ندعى أننا نستطيع بالرغبة الجسمانية أو المجهود العقلى أن نحدث تغيراً روحياً ، وبالجملة حين نحاول تصوير التطور على أنه عملية صوفية وعملية مادية فى الوقت نفسه ، فإن النظرية تنهار وتضيع فى سحابات الخطابية . ولقد ساهمت هذه النظرية مساهمة كبيرة فى تضليل عقول العالم خلال السنوات الأخيرة . إن هذه الفلسفة هى المسئولة قبل غيرها عن تهيئة الناس لقبول ما يسمى «بالتفسير الاقتصادى للتاريخ» وعن اعتقادهم المحزن أنهم يستطيعون بسلسلة من الضوابط الاقتصادية أو السياسية أن يقضوا على أسباب سخطهم فى الوقت الحاضر . وهى الفلسفة الكامنة فى جذور المادية الهستيرية التى تعتنقها الدول ذات النظام الديكتاتورى ، وإليها سوف يعزو التاريخ خيبة ظنون هذه الدول آخر الأمر . إن نظرية التطور المبدع تقوم على إشباع الرغبة الجماعية ، كما أن ثقة الرجل الجشع القاسى بأنه سينجح قائمة على إشباع الرغبة الخاصة . ولعل هذه الرغبات أن تصل إلى تحقيق الغرض المادى إن هى اتبعت بإصرار ودون تفكير فى شىء سواها ، ولكن الغرض إذا أدرك تبين أنه خلو من القيمة الحقيقية . «عندما أحصل على ما أريده أتبين أنى لم أعد أريده» هذه هى صيحة جميع الماديين التى لابد منها . أما الخيال المبدع فإنه لا ينظر إلى تحقيق أغراض معينة . إنه مثل أعلى لا يزال يتباعد أبداً .

لقد قلت إن الفكرة عسيرة ؛ وما هى بعسيرة إلا فى بساطتها القصوى ، فهى : إننا حين نتخيل بحب فإننا نخلق ما نتخيله ؛ وإن ما نخلقه عندئذ تكون قيمة حقيقة ممتدة ؛ إنه لا شىء آخر له هذه القيمة .

وسترون على الفور كم وصلنا إلى منطقة غير مألوفة . فما معنى كملة «التخيل» ؟ وما معنى «الحب» هنا ؟ وما معنى «القيمة» ؟ لن أشق عليكم فى هذه المرحلة بتعريف شكلى للمصطلحات ، فإن معناها سوف يظهر ، وأنا حرى أن أصل إلى قلب موضوعى بسرعة أكبر إذا أعطيتكم أمثلة للخيال المبدع ، واستميحكم عذراً إذا بدت صبيانية للوهلة الأولى ، فإنها محاولة منى لكى أفهم .

وأكثر الأمثلة إلفاً لدينا توجد فى الحكايات الخرافية ، تلك المستودعات لحكمة البشرية . والحكايات الخرافية تشير مرة بعد مرة إلى حقيقة واحدة وهى أن أصل حماقة الإنسان فى سوء استعماله للخيال ، فهو يمنح ثلاث رغبات مستجابة ؛ وبدلاً من أن يستعملها بحب ، استعمالاً مبدعاً ، يستعملها ليرضى كبرياءه أو تطلعه أو جشعه ، فتنتهى إلى لا شىء . لقد منح رجل ثلاث رغبات مستجابة . وفى نوبة جشع استعمل رغبته الأولى ليحصل على قطعة سجق . فصاحت زوجته : «يالك من أحمق ! تضيع رغبة فى قطعة سجق ، ولو أردت لكان لك صندوق من الذهب تشترى منه سجقاً طول حياتك !» ولم تزل تنعى عليه أنه لم يكن جشعاً بقدر ما ينبغى ، حتى استشاط غضباً وتمنى أن تكون السجقة فى طرف أنف زوجته وكانت هذه هى الرغبة الثانية ، فلم يبق إلا أن تضيع الثالثة فى تمنى ذهاب السجقة من جديد ، وهكذا انتهياً إلى حيث كانا ولم يبتدع شىء ، فالخيال عقيم إذا استعمل بجشع أو حقد .

وهناك حكاية أخرى ، اخترعتها أنا ، عن إخوة ثلاثة ، منح كل واحد منهم أمنية واحدة مستجابة ، وخرجوا ثلاثتهم مغامرين . وكان كل من الأخوين الكبيرين قد عقد العزم على أن يتزوج ابنه ملك ويرث مملكة ، وقالا إنهما سيستخدمان امنيتهما لتحقيق ذلك الغرض عندما تسنح فرصة أما الثالث فقال – وضحك منه أخواه لغموض تفكيره ووهن عزمه – إنه لا يدرى بعد كيف يستعمل أمنيته ، قال : «إن الشمس ساطعة ، ولدى ملابس أرتديها ، وجواد أركبه وماء أشربه وإذا جعت فهناك توت لآكله . إننى لا أريد شيئاً سوى أن أنفرد بنفسى ، تقدماً يا أخوى وسأتبعكما ، ثم لما غمزا جواديهما وابتعدا ضحك وناداهما قائلا : «من يدرى فقد أستهلك أمنيتى قبل أن يحل المساء» فرأيا قولَه قول مجنون ، وسرعان ما نسياه .

وبينما كانا يخترقان الغابة ، سمعاً صوتاً يصرخ : «أخرجونى ! أخرجونى ! بالله دعونى أخرج !» وكان الأخ الأكبر هياباً ، فلم يلتفت بل مضى فى طريقه ، أما الثانى فكان شاباً يتخذ للأمور أهبتها ، فالتفت ووجد أن الصوت كان لشحاذة عجوز مسكينة محبوسة فى جوف شجرة بلوط . فقال : «سأطلقك حالاً» ، وهم بأن يذهب إلى فأسه التى كان مربوطة فى سرج جواده . فقالت العجوز : «إن الفأس لن تغنى ، فسوف تطير من يدك» ولكنه كان عنيداً، وظن أنه أدرى منها، فأحضر فأسه وهزها بكل قوته ، فإذا هى تطير مثلومة من يده : فسأل العجوز : «إذن كيف أطلقك ؟» فأجابته : «ليس هناك إلا طريقة واحدة : أن تسمح لى بأمنيتك» ولكنه هز رأسه وأجاب : ليس لى

إلا أمنية واحدة ، وسأحتاج إليها لأنال أميرة ومملكة ، ولكنه كان شاباً حسن النية ، ومع أنه هز رأسه ، فقد هزه بحزن .

وبعد برهة مر أصغر الإخوة ، وهو يغنى لنفسه سعيداً . فقد كان شاعراً وبلغ من سعادته أنه كاد لا يسمع صراخ العجوز من الشجرة . وكانت تصيح «أطلقونى ! أطلقونى!» وأحضر الشاب فأسه كما فعل أخوه من قبل ، وألف رجل من أهل الهمة قبله ، وكانت العجوز قد شيخت وسئمت الشباب ذوى الفئوس ، فقط كان يبدو أنهم لا يملكون إلا فكرة واحدة ، وكانت الفأس تطير من أيديهم دائما . ولكنها كانت تحب البشر حتى فى حماقتهم ، فقالت فى صبر كما قالت ألف مرة من قبل : «ليس هناك إلا طريقة واحدة : يجب أن تسمح لى بأمنيتك» .

فسألها الشاب : «ولكن كيف عرفت أن لى أمنية ؟»

فقالت العجوز : «كل امرىء له أمنية» .

فسألها الشاب : «وكيف أمنحك أمنيتى ؟ ليست الأمنية كيساً من اللوز فتنتقل من يد إلى يد» .

قالت العجوز : «لا ، ليست الأمنية كيساً من اللوز ، ولكنك إذ عرفت ذلك فقد عرفت شيئاً . هذه بداية الحكمة . فأول العبقرية أن تعرف ما الأمنية وأول القداسة والقوة أن تعرف كيف تهبها لغيرك» .

فصاح الشاب : «القداسة والقوة ! ما أكبرهما كلمتين . ليس الأمر عسيراً كما تظنين يا أمى العزيزة . لو كنت شابة حسناء لكان الأمر جد يسير إذن . لأحب كلانا صاحبه ، وحلت أمنيتى فيك ، وجعلها حبك لى أمنيتك» .

قالت العجوز : «نعم ، ولكننى لست بشابة ولا حسناء . فلتبحث عن طريقة أخرى».

فتمشى الشاب ذهاباً وجيئة بجانب الشجرة» ، وقد استغرقه الفكر ، حتى قال أخيراً : «إذا أنا مت ، ألا تنطلق أمنيتى وتعيش فيك من جديد؟ » .

فأجابت العجوز : «هذا صحيح أيضاً ، ولكنك الآن شاب فى عنفوانك ، وأمامك رحلة طويلة . فلتبحث عن طريقة أخرى» .

فجلس الشاب على الأرض ، وكانت الشمس تسطع من خلال الأشجار وكان

سعيداً لأنه شاب ولأن فيه أمنيته . وكان فى الوقت نفسه غير سعيد لأن فى هذا العالم الجميل امرأة عجوزاً شوهاء سجينة ، ولا حيلة له فى خلاصها . وكان شديد الذكاء ، ففكر فى ألف وسيلة : بالفئوس والعصى ، بالمطارق والمناجل ، بالمسامير والبكر ، ولكنه عرف بقلبه أن المسامير ستنزلق ، والبكر سيأبى أن يدور ، والعصى ستتكسر ، والفأس ستطير من يده ، وأخيراً ، ولأنه كان سعيداً وغير سعيد فى آن معاً ، انطلق يغنى ، وكانت أغنية حب للأميرة التى لو كانت المرأة العجوز شابة جميلة حرة لكانتها ، وعندما أتم أغنيته كانت تقف أمامه : حرة ، بارعة الحسن ، ناضرة الشباب . وقالت : «الآن لا تملك أمنية واحدة بل ألفاً ، كلما غنيت نزلت عن أمنية ، فإذا نزلت عنها تحققت» .

فأجاب الفتى : «هذا جميل ، ولكن ماذا كان من أمر أخوى ؟» .

قالت الفتاة ، ولم تكن فى ذلك الحين شديدة الاهتمام بأهل الهمة : «أما الذى يتخذ لكل أمر أهميته فسيعود مسرعاً ليبحث عن فأسه الغالية التى تركها على الأرض هنا ، وسيتمنى أن يشحذها وهكذا يجد نفسه ممسياً ، حيث كان مصبحاً . أما الهياب فقد لقى دبا ، فأحال نفسه أسداً ، ولولا زئيره لما سمعنا بخبره مرة أخرى» .

أرجو أن تعذرونى إن كنت قد أخطأت حين قصصت حكاية خرافية بين هذه الجدران التى يفيض فى جوانبها العلم . فإذا دعوتم قصاصاً ليحدثكم فيجب أن تنتظروا منه أن يروى قصصاً ، لأن هذه هى طريقته في التعبير عن نفسه . ولن أنزع عن خرافتى ما عساه أن يكون فيها من مزية باللجوء إلى تفسيرها ، ولكنكم لابد قد لاحظتم شيئين : الأول أن الحافز إلي الخيال المبدع ليس حافزاً فكرياً بل هو صورة من صور الوجد . لقد كان من الممكن أن ينجح الشاب بفعل الحب أو بفعل الموت . وقد نجح فعلاً بأن غنى أغنية حب ، أى بفعل الشعر . ولابد أنكم لاحظتم – ثانيا – أن الخيال المبدع عملية متبادلة . فهو نتيجة قوتين متفاعلتين : قوة الإعطاء وقوة التلقى . إن الشباب لم يتمن – فقط – حرية المرأة العجوز ، بل أعطاها أمنيته بخياله ، فتلقته واستجابت له . واسمحوا لى أن أتوسع قليلاً فى هاتين الفكرتين ، وأن أطبقهما على أمثلة أخرى من الخيال المبدع .

وسأشير إشارة شديدة الإيجاز والتعميم إلى أحد هذه الأمثلة، وهو مثل الصلاة ، لأن الموضوع – من ناحية – أوسع من أن نقتحمه هذا المساء ، ولأننى – من ناحية أخرى – لا رغبة لى فى مناقشة الآراء الدينية . ولكننى أعتقد أن العلماء فى جميع

الأديان مجمعون على أن الصلاة وسيلة يمكن أن يحقق بها المرء تغييراً روحياً . ولسنا في حاجة إلى أن نبحث هنا عما إذا كانت تنتج نتائج مادية أكثر . فوظيفة الخيال المبدع إحداث تغيير روحي ، هي تغيير القلب ، تغيير طبيعة الإنسان ، وبهذه الناحية من الصلاة شغلنا الآن . والصلاة التي تحدث تغييراً من هذا النوع تتفق تماماً مع الشرطين اللذين ألمعت إلى أنهما مميزان لفعل الخيال المبدع – فهي وجدية لا فكرية ، وهي فعل متبادل بين الإنسان وربه ، تلق وامتلاء . ولكن الإنسان في هذه الحالة ليس هو المعطي أو المالىء ، فكل صلواته وكل عباداته وكل شعائر العظمة ، سواء أكان كاثوليكياً أم بروتستنتيا ، بوذياً أم هندياً ... ترمي إلى تطهير نفسه من العوائق الروحية ، وفتح قلبه ليستطيع أن يستقبل ربه ، ليأذن للروح الأعلى أن يدخله وينعشه . والواقع أن كل كتاب صوفي رأيته يخبر عن قصة واحدة ، لا أن الإنسان وصل إلى الله بل أنه استطاع أن يتغلب على مقاومته الشهوانية والفكرية لله . ولقد كان قديسو العصور الوسطى يتحدثون دائماً بأسلوب الاستعارة ، مشبهين أنفسهم بعروس تتلقى عريسها . والاستعارة تختلف شكلاً ، ولكننا نستطيع أن نجد في جميع الكتابات الصوفية . عند جميع الشعوب هذه القصة نفسها ، عن عمل الخيال المبدع بالفعل المتبادل بين الإنسان الذي ملأه الحبور وبين الروح الأعلى : قبول وامتلاء عنيف لما فيه من حب .

ولنرجع البصر لحظة لنرى إلى أي مدى بلغنا ، إن الخيال المبدع وسيلة لإحداث التغيير الروحي ، والحب شرط له . فالحب هو جوهر القيمة الروحية ، وتجب العناية بالتمييز بينه وبين طلب شيء أو «إرادة» شيء ، كما تجب العناية بالتمييز بينه وبين التوهم أو أحلام اليقظة ، وأساس التمييز أن هذه جميعها – الطلب والإرادة والتوهم – أفعال واحدة أو ناظرة إلى الذات ويمكن أن يقوم بها الإنسان بنفسه ، في حين أن الخيال المبدع مثل المغناطيسية يحتاج إلى قطبين حتى يوجد قطب موجب وقطب سالب، فهو ليس فعلاً واحداً بل متبادلاً : إعطاء ، وتلق ، وهو يحتاج إلى توتر يصل بين المعطي والمتلقي ، والفن أحد أشكال ذلك التوتر .

- ٢ -

بهذا أصل إلى لب موضوعى ، وأقترب من طرح هذه الفكرة عليكم ، وهى أننا عند نقد الفن نميل ميلاً مسرفاً إلى بحثه بلغة المجتمعات الأدبية المغلقة ، وإلى بناء أحكامنا على أجوبة نقدمها عن أسئلة مهما يكن من أهميتها فإنها ثانوية بجانب السؤال الذى قلما نسأله ، والذى يرجع ، أو ينبغى أن يرجع ، إلى جذور الإسطاطيقا . إنه يرجع إلى جذور الإسطاطيقا لأنه يرجع إلى جذور الحياة ، فقد تعود الناس أن يسألوا عن كتاب أو صورة ، أهو رومنسى ؟ أهو طبيعى ؟ كانت هذه هى الأسئلة التى بدت طبيعية لمعاصرى ميسيه ، ثم لمعاصرى زولا من بعد ، وحين كانوا يجيبون بنعم كانوا يصحبون ذلك بالاستحسان ، ولو أجبنا اليوم بنعم عن الأسئلة نفسها فالمرجح أن نصحب ذلك بالاستهجان ، فقد تغير النمط المستملح . ألم تكد تحدث معركة فى أحد مسار حكم منذ مائة سنة تقريباً لأن فكتور هوجو أقام ما يشبه الثورة فى الفن لإدخاله طريقة التضمين فى عروضكم الإسكندرى التمثيلى ، والآن يمكننا أن نرى أنه لم يخن مبدأ فنياً حيوياً . فما عدنا نقول إنه بما أن راسين كان فناناً فهوجو غير فنان . ونحن نرى أن ذلك النقد المعاصر وإن كان معقولاً ومثيراً للاهتمام فى لفته إلى تغير فى الشكل فإنه كان خارجاً عن الموضوع من حيث مساسه بطبيعة الفن نفسه . فإذا كان هم النقاد أن يكتشفوا هل هوجو فنان أم لا فقد كانوا يوجهون سؤالاً خاطئاً .

أولسنا نحن أيضاً نوجه إلى أنفسنا أسئلة خاطئة ؟ فالنمط المستملح فى امتحان الكاتب فى هذه الأيام هو : هل هو حديث ؟ هل يتفق عمله مع روح العصر ؟ وكثير من النقاد يذهبون إلى أبعد من ذلك فيسألون : هل يدرك أن أهوال الحرب تهدد العالم ؟ وهل تعكس كتاباته ذلك الخوف ؟ إن لم يكن كذلك فهو رومنسى وهو حقيق بأن يدان . أو هناك سؤال آخر يقام عليه حكم اسطاطيقى : هل ينتمى هذا الكاتب إلى الحزب الذى أنتمى إليه ؟ أهو من اليسار أم من اليمين ؟ ولا حاجة بى فى هذه الرحاب المكرسة للعلم والدرس غير المتحيز أن ألح على ما فى مثل هذا السؤال من شر وفساد ، ولكننى أرجو أن تلاحظوا أن الواحد من هذه الأسئلة يسلم إلى الآخر ، وأن السؤال

عن كون الكاتب حديثاً يعنى السؤال عن معنى كونه حديثاً ، وليس هذا السؤال ببعيد عن السؤال إلى أى حزب ينتمى .

وإلى هذا ستصلون حتماً فى فرنسا وسنصل فى انجلترا إذا مضينا نوجه الأسئلة الخاطئة عند الحكم على عمل فنى ، فليس المهم أن يكون رومنسياً أو طبيعياً أو رمزياً ، بل أن يكون عملا من أعمال الخيال الإبداعى أو لا يكون . هل يحتوى فى داخله على تلك البذرة التى تمكن الناس من أن يتخيلوا تخيلاً مبدعاً ، والتى ستمكنهم من أن يفعلوا ذلك جيلاً بعد جيل ؟ فمن الحق أنه لا يوجد عمل فنى خالد بنفسه ، فبقاؤه وقيمته لا يتوقفان على أى شىء محكوم عليه بمقاييس معاصريه فحسب ، بل يتوقفان على ما فى قوته أن يصبح فى المستقبل . فإذا كان له أن يبقى وأن يظل ناضراً فيجب أن يعاد خلقه دائماً فى عقول من يتلقونه . إذا كنتم تقدرون راسين ، فهل تظنون أنكم تقدرونه لنفس الأسباب التى دعت إلى تقديره فى القرن السابع عشر ؛ إن المسرح الفرنسى اليوم والفكر الفرنسى اليوم ما عادا يحبان من الشاعر المسرحى أن يظهر تطور حدثه عن طريق الرسل ، ويفسر شخصياته عن طريق الوصيفات مستودعات الأسرار ؛ وعلى الجملة فإن البناء الدرامى الكلاسيكى ، الذى التزمه راسين التزاماً شديداً ، مناقض لروح النقد الحديث كله ؛ وعلى الرغم من ذلك لم يزل راسين حياً وإن هاجمه الكثيرون . ستقولون : «ماذا ! أتضرب لنا مثل الخيال المبدع براسين شاعرنا الذى قد يكون له ما شئت من فضائل النظم ولكنه من شر ما يختار من مثل للفنان العظيم المبتكر الذى يشعل خياله قلوب أهل هذا الزمان ؟» وستقولون : «لقد كان فى راسين كثير من الفضائل الباردة التى استحسنها بوالو ، ولكن لماذا اخترت راسين للتمثيل لصدق نظريتك يا أجهل الإنجليز ؟» لقد اخترته لأنى لو اخترت موليير أو حتى كورنى لكان الأمر يسهل جداً . لقد اخترت راسين لأنه عسير ، ولأنى لو استطعت إقناعكم بأنه حى لأن فيه بذرة الخيال المبدع لكنت قد مضيت شوطاً بعيداً نحو إثبات قضيتى . وإنى لأقول لكم ، ولا سيما الشباب منكم ، ولعلهم ثائرون ثورة عنيفة على الأشكال الكلاسيكية ، إنكم لا تستطيعون إذا كنتم فرنسيين حساسين أن تشهدوا تمثيل «فيدر» دون أن تعتريكم هزة فى لحظة ما من المساء ، مهما تكن مقاومتكم الحديثة . أليس هذا صحيحاً ؟ قد تعترضون بأن كمال النظم عند راسين يجعله متشابها ، وإنه لذلك – نقيصة . وأنا أميل إلى موافقتكم بوصفى انجليزيا يعشق زحافات شكسبير البديعة . ولكننى أعلم – مهما تكن أذنى عاجزة عن إدراك لغتكم

البديعة – أن فى «فيدر» أبياتاً ترفعنى فوق نفسى ، وتجعلنى ألهث ، وترسل نوعاً من السحر فى جسمى ، وتبعث حياة جديدة فى خيالى ، وما تجعلنى أتخيله ليس هو ما تخيله راسين بحال ما . فلست أدعى أننى شديد الاهتمام بمصير أحد من شخصيات مسرحيته ولكنه يحمل فى عبقريته سيف الحياة الذى يطعننى طعنة تبعثنى لحياة جديدة مستقلة ، ويضطرنى أن أتخيل لنفسى ، وهذه هى قوة الفنان الحقيقية ، وهذا هو خلوده الحقيقى .

هل تسمحون لى أن أقدم إليكم مثلاً آخر ، مختلفاً فى نوعه ، وليكن من لغتى هذه المرة ؟ من المألوف فى انجلترا أن يتحدث القوم عن شكسبير على أنه صاحب تمثيل لا يبارى ، وأن ينظروا إلى أعماله على أنها جماع الحكمة الإنسانية ؛ ولست أمارى فى حكمته ، أو سعة خبرته ، أو أننا قد نجد فى أعماله عمقاً وتنوعاً فى تعليم الأخلاق ، فهذه الأشياء تزيد فى عظمته ، ولكنها ليست جوهر هذه العظمة ، ولا هى سبب خلوده . والدليل على ذلك هو أن هزة الرجل ، تلك الصفة – فيه – التى تمد خيال السامع فجأة ، توجد فى مقطوعة غنائية كهذه :

« حبيبتى أنا .. ما يحيرك ؟
هذا حبيبك جاء يخبرك .
هذا المغنى الصادح الباكى .
تمهلى يا حلوتى هنا
فمنتهى رحلتنا أنا
نلقى الهوى .. ما الحق يخفاك
ما الحب ؟ ليس الحب عند غد
هل يضحك السعداء بعد غد ؟
ما سوف يأتى فى يد المجهول
وطول منظر الهوى خسران
هاتى ثنى من ثغرك الريان
إن الشباب نضارة وتزول »

ستلاحظون أن ما «يقوله» شكسبير فى هذه المقطعوة لا يتجاوز هذا: «أنت شابة . الحياة قصيرة . قبلينى الآن» . وليس فى هذا فلسفة مبتكرة ، ولا خبرة فريدة ، ولا درس أخلاقى عميق . إنه يقول ما كان الإليزابيثيون يقولونه دائماً ، لأنهم كانوا فى خوف مستمر من أن يعبث الجدرى فى المحاسن ، وأن يلتهمها الموت المبكر . لكن بينما كان معاصروه يكتبون كتابة مملة جداً عن هذا الموضوع ، ولهذا نسيناهم نحن الذين لا نخاف الجدرى كثيراً ، إذا هو يكتب - ولديه نفس الموضوع - مقطوعة أعتقد أنها أعظم مقطوعة فى اللغة الإنجليزية . قد ينسى «هملت» فى يوم من الأيام ، ولكن هذه المقطوعة - فيما أحسب - ستظل تذكر . لماذا ؟ ليس لما تحتوى عليه . بل لما تؤديه من خارج نفسها . وإنى لأشعر حين أقرؤها كأن نافذة فتحت فجاة فى ظلام المعرفة والخبرة ، إن الشباب يسرى فيها ، والحب يسرى فيها : الشباب نفسه والحب نفسه ، الحقيقة التى وراء الظواهر . وفى هذا هى تختلف عن قصائد أخرى أقل منها ، تغنى لشباب امرأة واحدة ، مهما يكن هذا الغناء عذباً . فلنتحدث عنها على هذا الوجه : إن قصائد دونها عظمة تضىء وجهاً واحداً أو وجوهاً كثيرة ، ولكن هذه الغنائية تملأ القارىء نفسه نوراً حتى ليخال نفسه لحظة ، وهو يقرأ ، إلهاً له قوة الآلهة وحبهم وشغفهُم . يحدثنا دستويفسكى عن رجل ركع أمام امرأة قائلاً : «لست أركع لك بل للإنسانية المعذبة فى شخصك» . وهذه ومضة من ومضات العبقرية تناظر تلك . ولن تجد ثلاثة فنانين مختلفين بعضهم عن بعض أكثر من اختلاف راسين وشكسبير ودستويفسكى ، ولن تجد ثلاثة فنانين يستخدمون أساليب أكثر اختلافاً ، ولكنهم فى الأمثلة الثلاثة التى ذكرتها يلتقون فى هذا : قوة على أن يصبحوا ومضة اتصال بين الله والإنسان ، وأن يمكنوا كل إنسان من أن يعلو بخياله عن جسده ، حتى يرى الله ويدخل فيه . وأنا أستعمل كلمة «الله» ، ولكم أن تفسروها كما تحبون ، فلست هنا رجلا من رجال اللاهوت ، وكل ما أعلمه أنه إذا لم يكن للكلمة معنى لديكم ، فلا يمكن أن يكون للفن معنى ، ولا للإبداع معنى ولا للخيال مجال .

- ٣ -

كيف ، إذن ، ينبغى أن يعيش الفنان ويعمل ؟ لقد كتب جورج مور هذه الكلمات إلى شابة صغيرة كانت تحاول ممارسة فنه :

«إذا خرجت لتتسلى عندما تعجزين عن الكتابة فسوف ينتهى فنك إلى لا شىء . إن حياة الفنان هى فى هذه كحياة البهلوان : يجب أن يمارس صنعته كل يوم ، حين يسعفه الإلهام وحين ينأى عنه . إنه يجب ألا ينتظر الإلهام ، بل يظل يناديه ويستنزله دائماً ، وسيجيبه أخيراً ... إذا أردت أن تسمعى صوت آلهة الوحى فيجب أن تعدى لها ساعات صمت وألا تيأسى إذا أخلفت موعدها معك . ولتستقبلى آلهة الوحى كما ينبغى استقبالها . يجب أن يكون لك مسكن وأن تتناولى عشاءك فيه وحدك فى معظم الأحيان» .

وأنتم تلاحظون أن مور مثل بودلير يشبه حياة الفنان بحياة البلهوان ، فهو يجب أن يدرب صنعته دائماً كما يدرب البهلوان عضلاته ؛ ولكننى أفضل القول بأن الفنان يجب أن يقتدى فى حياته بالفرنسيين ، فلا يكتفى بممارسته لصناعته فحسب ، وهذا نظير شعائر العبادة ، بل يعد روحه ويخضعها أولاً وقبل كل شىء . ومور نفسه يشير إلى هذه الفكرة بقوله : «وأن تتناولى عشاءك فيه وحدك فى معظم الأحيان» .

ولكن لننظر أولاً فى ممارسة الفنان لصناعته . إن كانت الصنعة غرضاً فى نفسها فإنها لا قيمة لها ، وهناك كثيرون يعلنون احتقارهم للرجل الذى يقضى شهراً فى صياغة فقرة ، لأنهم عاجزون عن مثل صبره ، وأمثال هؤلاء النقاد يقولون إن الصنعة المحكمة غرور وتنفج . فهم يصيحون : هل يحسب زيد من لناس أنه قد بلغ من خطر الشأن أن تختار كل كلمة من كلماته كما لو كان مصير العالم متوقفاً عليها ؟ ، وهناك جواب سهل على ذلك . إن الصناعة المحكمة عمل من أعمال المتواضعين لا من أعمال المتكبرين . فالرجل المتكبر الغارق فى أمور الدنيا يركن إلى نفسه ، يؤمن بحكمته ويستسلم لذكائه ، فهو يخط ما يتفق أن يكون فى رأسه كما يرتجل خطيب الشارع من

فوق برميله . أما الفنان فهو يعلم أنه ليس بنفسه شيئاً ، إنما هو أداة ، وهو يشعر أنه أداة ، وواجبه إتقان أدائه . ليس هو الذى سيلقح خيال أجيال لم تولد بعد ، بل تلك القوة الخالدة الخارجة عنه والتى تعمل من خلاله ، تلك القوة التى يسميها بعض الناس الله وبعضهم ربه الشعر .

وهناك اعتراض آخر يجب أن نرد عليه . فكثيراً ما يقال إن الرجال العاديين والنساء العاديات لا يكترثون بالأسلوب ، لأنهم ليسوا من أهل صناعة الآداب ، وبناء على ذلك فإن الأسلوب مضيعة للوقت ، فهل يمكن أن يقال إن معظم الناس الذين يذهبون إلى المسرح لا يهتمون بأسلوب التمثيل لأنهم ليسوا ممثلين ولا نقاداً ؟ وهناك رد آخر أيسر من هذا : أعتقد أن قليلاً من الفرنسيين يمكن أن يخالفونى فى أن تأثير ترجمتكم للكتاب المقدس فى لغة فرنسا وتفكيرها قد كان لا يزال أقل من تأثير ترجمتنا المعتمدة فى لغة انجلترا وتفكيرها . والسبب هو أن الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس هى المعجزة الكبرى لأدبنا من حيث الأسلوب . ويقال إن الذى أنشأها لجنة عينها الملك جيمس الأول ، فإن صح ذلك فإنها الخدمة الوحيدة للفن التى قامت بها لجنة انجليزية . ومادة هذه الترجمة من تاريخ وأخلاق موجودة كلها فى كتابكم المقدس ، ولكن كتابنا آية من آيات الأسلوب ، وهو معيار أدبنا كله ، والعمدة فى نحونا ونظمنا للجمل واختيارنا للكلمات ، وهو النار التى تكمن فى الحديث العادى للفلاح والتاجر والأرستقراطى ، من جيل إلى جيل . لقد فعل الكتاب المقدس أكثر مما فعلته أية قوة أخرى – فيما عدا البحر – ليعطى انجلترا الوحدة والعظمة والشخصية ، فلماذا ؟ ليس ذلك راجعاً إلى ما يحتوى عليه فسحب ، لأن ثمة ترجمات أخرى قد أخذت من الأصل نفسه ، بل إلى أن أداة الفنان مستكملة فيه .

ماذا نعنى باستكمال الأداة ؟ ما الأسلوب الكامل ؟ أليست أساليب الفنانين جميعاً مختلفة ؟ فكيف إذن يمكننا أن نضع القواعد ؟ حقا إن ذلك غير ممكن ، ولكننا إذا نظرنا إلى المشكلة من وجهة الخيال المبدع ، لا على أنها حرب بين الطبيعية والرمزية والتأثرية ، فإن فى مقدورنا أن نستنبط منها أفكاراً على شىء من القيمة . لقد استعملت هذه الكلمات فى كتاب قديم لى : «إن الفن نبأ عن الواقع لا يمكن التعبير عنه بوسائط أخرى» . وأقول إن الواقع – ذلك الواقع الكامن خلف الظواهر – عسير على التعبير لسببين : لا لأنه غامض فى نفسه ، فكل الصوفية الذين زعموا أنهم وصلوا إليه يخبروننا أن أولى صفاته البساطة : «كحلقة عظيمة من نور صاف لا نهائى ، كله هدوء

وكله إشراق» – بل لسببين راجعين إلى قصور لغتنا . فاللغة قائمة على ملاحظة الظواهر ، فى حين أن الواقع هو ذلك الذى يسمو على الظواهر . واللغة وقف على التمييز بين الأشياء بأعيانها تشير إلى ما بينها من اختلاف أو تشابه ، فى حين أن الواقع يسمو على كل وجوه الاختلاف ويتمثل فى الوحدة ، لا وحدة المخلوقات فيما بينها فحسب ، بل وحدة الخالق مع الخليقة . هذان هما الوجهان الأساسيان لقصور اللغة ، وغاية الأسلوب هى أن يتغلب عليهما ، مستعملاً اللغة بحيث يستطيع خيال القارىء وقد لقح وحمل ثمرة الخلق أن يتجاوز اختلافات الظاهر إلى وحدة الحقيقة . وإذا مضينا ، نسأل وما الأسلوب الذى يمكن القارىء من تلقى «نبأ الواقع» من خلال ضجيج الكلمات ؟ فإن الجواب يعتمد فيما يظهر على شيئين : الشكل والضغط . ولابد لكل فنان أن يقرر – وفقاً لطبيعته – ما الشكل الذى سيستعمله ، فإن فرديته تتمثل فى اختياره للشكل . ولكن عمله – ليبقى – يجب أن يكون ذا شكل : أى أنه يجب أن يعطى بصورة متصلة ، جملة بعد جملة ، وفقرة بعد فقرة . وجزءاً بعد جزء ، شعوراً يناظر الشعور الذى تعطيه الأغنية والذى تعطيه الحياة نفسها : بأن النهاية فى البداية وأن ما هو غير كامل يسير نحو الاكتمال . فغرض القافية أن تجيب القافية السابقة ، وقيمة الأشكال جميعها أنها إذ تعد بتحقيق ما لم يتحقق بعد . فهى تخلق فى الإنسان ذلك التوتر ، ذلك القلق الروحى ، ذلك التوقع والأمل الذى هو حافز الخيال . وكما يمكنه أن يرى فى الموت تحقيق توقع ما ، وفى الحب تحقيق توقع آخر ، وكلاهما يفتح أمامه توقعاً جديداً أعظم من ذلك الذى تحقق – فكذلك يمكنه أن يكتشف فى شكل العمل الفنى ذلك الوعد المؤكد بالسلام ، الذى ينبع منه العمل الفنى . ولكن الشكل وحده لا يكفى . فهناك ضغط وراء الشكل فى الأسلوب العظيم . وإنه ليشعرك بهذا الضغط وأنت تقرأ . فأنت تشعر أن كل سماوات الواقع تضغط على عقل الكاتب ، وأنت ترفع بصرك ، وتتخيل ، وتتفتح أمامك سماواتك أنت . إننى لا أقول بأن أول واجبات الفنان إكمال أدائه تقديراً منى للأسلوب علي أنه حلية لفظية ، بل إيماناً بأن هذا الشكل وهذا الضغط يطهران روح الإنسان .

ثم عليه واجب آخر أعظم: أن يتعلم كيف يخضع. لقد قال جورج مور : «إذا أردت أن تسمعى صوت آلهة الوحى فيجب أن تعدى لها ساعات صمت» . إنها يجب ألا تكون ساعات صمت فقط ، بل ساعات خضوع أيضاً . يجب ألا نسألها ولا نضجر لغيابها . يجب ألا نوجهها ، حين تأتى ، لإشباع سلطاننا أو غرورنا ، بل كما تريد هى نفسها أن توجه . وإذا دعاك الناس أستاذاً فلست أنت بل هى التى علمتهم أو واستهم ، وإذا

أزدروك أو سخروا منك فلا تكرههم ولا تكل لهم بكيلهم ، بل أسأل نفسك سؤالاً واحداً: هل خنت ربة وحيك ؟ فإن كان ذلك فهم محقون فى احتقارهم ؛ وإن كانوا غير محقين فتحمل احتقارهم من أجلها . لا تكل صاعاً بصاع ؛ لا تدخل فى جدال كان ، إلا أن يكون دفاعاً عن حرية الفنانين فى أن يكونوا فنانين؛ لا تشغل نفسك كثيراً بمعاصريك ، إلا أن يكون لاكتشاف ما فيهم من خير . لا تنتصر لفريق ؛ كن فى سلام ، وحيداً .

وقبل ذلك كله لا تخشى السخرية . لا تخف أن تبذل نفسك . إن الخوف من الاستهزاء هو لغة الأدب المعاصر . يقولون لنا إن روح عصرنا هى روح شك وسخرية ، وإن كل ما يكتب يجب أن يصلح بقليل من الملح ، وهذه النظرة هى نتاج تهيب فاجع ، وهى تنتج بدورها ذكاء عقيماً : قصائد مستوحاة من الحقد السياسى ، وروايات لرجال يسارعون إلى احتقار شخصياتهم ، خشية أن نضحك لأنهم أعجبوا بشىء ناقص كهذا الإنسان أو أحبوا شيئاً ناقصاً كهذه المرأة . ولكن الرجال والنساء وحماقتهم وعذابهم وطموحهم والله الذى فيهم ، تلك هى مادة فننا ، ويجب أن يخضع لهم الفنان كما يخضع لكل شىء آخر . ما كان الفنان فى هذا العالم ليصلب البشرية بل ليغسل قدميها .

- ٤ -

ومع ذلك فكثيراً ما يقال إن الكاتب الذى يدبر حياته على النمط الذى وصفته ، ويكرس جانباً كبيراً منها للتأمل والإتقان البطىء لصناعته ، مثل هذا الكاتب يبدى انصرافاً عن التعاطف مع إخوته البشر ؛ وإنه أنانى فى انعزاله الظاهر . ولقد يسأل السائلون ما قيمة فنه فى عالم مائج مضطرب ، وأى معنى يمكن أن يحمله لقوم يحتاجون إلى عمل ، ونسوة وأطفال جياع ؛ لتلك الكتلة الضخمة من البشرية التى تصارع فى سبيل الأمن والسلام . ولقد يسألون : ماذا يمكن أن تكون قيمة قصة لرجال يعيشون فى خوف الموت ، ولا سيما إذا كانت قصة لا تعكس مبادىء حزب ما ، ولا تعنى عناية مباشرة بالصراع القائم فى سبيل الوجود ؛ ولقد يقال عن أولئك الذين يكتبون مثل هذه القصص إنهم «منعزلون عن الحياة» ؛ وإذا أجيب بأنه من العجيب إذاً أن يقبل على قراءتهم مثل هذا العدد الكبير من الناس فى أنحاء العالم ، جىء باتهام جديد ، وهو أن هؤلاء القراء أنفسهم لابد أن يكونوا «منعزلين عن الحياة» ، أو حريصين على «الهروب» منها . وأذكر أنى حين كنت فى ألمانيا للمرة الأخيرة فى يونية ١٩٣٤ استفسرت باهتمام عن موقف الحكومة من الفن وكنت أفهم جيداً أنها تصادر الرأى المخالف للنظام ، فهذا إجراء عادى فى جميع البلاد الحديثة العهد بالثورة ؛ فالحكومة التى قامت على القوة ، والتى لا تزال غير واثقة من مركزها ، ما كانت لترضى قط بمواجهة النقد . ولكننى ألححت فى الاستفسار سائلاً عن الموقف الرسمى من الأعمال الفنية التى لا شأن لها بالسياسة على الإطلاق : من قصة حب خالصة مثلا ، «كروميو وجولييت» ، أو «سيول الربيع» لتورجنيف ، أو «مانون» لسكو ، فقيل لى إن مثل هذه القصة قد لا تصادر حتما ولكنها تعامل بازدراء . لماذا ؟ لأنها لا تؤيد الحكومة تأييداً إيجابياً ، لأنها لا تعكس «النظرة النازية إلى الحياة » إن أولئك الذين يتحدثون عن الفنان على أنه « منعزل عن الحياة » هم نازيون وإن لم يشعروا بذلك ، فهم يزعمون أن لا شىء يستحق الكتابة سوى نظرتهم هم إلى الحياة ، أو «الفلت أنشاونج» الذى يعتقدونه .

ولننظر إلى المشكلة نفسها من وجهة نظر أخرى - من وجهة نظر القارئ العادى، لا من وجهة نظر الكاتب نفسه . يقال إن الكاتب الذى لا يشغل نفسه بالشئون الحاضرة بطريقة مباشرة ، والذى يفكر فى الرجال والنساء على أنهم أفراد لا على أنهم وحدات فى كتلة - سواء أكانت هذه الكتلة أمة أم جنساً أم طبقة اقتصادية - يقال إن مثل هذا الكاتب لا يفعل شيئاً ليزيد سعادة البشرية أو ليقلل من شقائها ، أو إن كان يفعل شيئاً فذلك لا يعدو أنه يقوم بوظيفة المخدر . وهذا غير صحيح ، وإذا طبقنا فكرة الخيال المبدع على القارئ فسنرى أنه غير صحيح ، وسنرى أيضاً أن ثمة علاقة بين الفن والحياة فى العالم الحديث لا يسهل الاعتراف بها على أولئك الذين يتباهون أكثر من غيرهم بكونهم محدثين .

فلنميز تمييزاً واضحاً بين السعادة واللذة . إن اللذة تترتب على إشباع الرغبة إشباعاً مباشراً ، أما السعادة فهى الشعور الذى يشعر به الإنسان أحياناً من أن لحياته قيمة ، وأنها تسير نحو غرض عظيم ، وأنها - قبل كل شىء - تصنع كمالها بنفسها ؛ والشقاء هو اختلاط الفكر وانقسامه ، والشعور بأن الإنسان ضل طريقه ، وأنه يعيش كيفما اتفق ، غير خاضع لشكل ما . إن الحياة الشقية كالكتاب الردىء - تجرى هنا وهناك ولا تحمل فى طياتها أى وعد مؤكد بالشكل ، والصعوبة الكبرى فى العيش هى الصعوبة التى نقابلها جميعاً فى معرفة ما الشكل الحقيقى لحياتنا ، بل أحياناً فى معرفة إن كل لها شكل أم لا .

من الخواص المميزة لعصرنا الحاضر - والحق أنها أكثر الخواص مباعدة بيننا وبين أسلافنا ، وأوضحها دلالة على المعنى الخاص لكلمة «محدث» - كون شقاء الأشقياء نابعاً من انقسام الفكر الذى تحدثنا عنه بعينه ، من ذلك الشوق غير المشبع إلى شكل وعقل فى الحياة . إن هذا عصر شكاك ، وكثير من الناس الذين تخلوا عن إيمان أسلافهم يبحثون عن إيمان آخر ليحل محله . إن هذا عصر علمى ؛تجاوزت فيه معرفة الإنسان مدى حكمته ، وتملكه الخوف من القوة المدمرة لمخترعاته التى لم يعد قادراً على السيطرة عليها . إن هذا عصر تناقض وحشى بلغ من عجز نظام التوزيع فيه أن تتلف مواد الطعام فى جانب من الأرض بينما الرجال والنساء فى جوانب أخرى يصرخون طلباً لها . وهذا - قبل كل شىء - عصر أسئلة ، لا يستطيع الشباب فيه أن يجد مخرجاً لحماسته ، فهو لا يزال يسأل «لماذا؟ لماذا ؟ لماذا؟ ما معنى حياتى هذه ؟ ما شكلها ؟ كيف تكون - ولأستعير كلمات المستر ويلز - هيئة الأشياء التى ستجىء ؟»

وحيث لا تجد هذه الأسئلة جواباً تكون التعاسة والتمرد أو السخط المقيم . هذه هى طبيعة الشقاء الحديث .

ولنسأل ثانية : لماذا ؟ إذا كنا عاجزين عن رؤية شكل الأشياء التى ستجىء ، عاجزين عن أن نميز بين مضطرب الوجود المعاصر شكلاً يسير نحو الاكتمال ، أفلا يكون هذا عجزاً من خيالنا نحن ؟ إننا نشعر فى باطننا أن ثمة شكلاً حيوياً ينتظر الاكتمال - ولو لم نشعر بذلك لما كان للعيش نفسه داع كبير ، ولا للصراع من أجل العيشة الطيبة داع ما - ومع ذلك لا نستطيع أن نتخيل الشكل المكتمل . وهذه هى قيمة الأدب للقارىء العادى ، والصور للمشاهد ، والموسيقى للمستمع ، والفن للإنسانية .

إنه يلقحها بفكرة الشكل ، وهو لا يخدرها بل على العكس يحفزها لتخيل تلك الأشياء التى لا تستطيع إن لم تتخيلها أن تعرف السعادة أو السلام . وبهذا المعنى يمكننا أن نطلب إلى الفن - ولا نكون مشتطين - أن «يضع المرآة أمام الطبيعة» فليست قيمته الأولى فى تمثيل الحقائق المشاهدة أو التعليق عليها ، إنما قيمته فى قدرته على أن يضع أمام الإنسان مرآة تمكنه من رؤية ما كانه وما يصير إليه ، ومن أن يلمح نفسه - بعمل خيالى مبدع - جزءاً من الطبيعة ، وعساها يمكنه من أن يعرف الله فى نفسه . إن الفنان العظيم يبلغ فكرة الشكل إلى الإنسانية عن طريق الشكل والتأثير بفنه مثله فى ذلك كمثل الشاعر فى قصتى الخرافية ينزل عن أمنيته فتحل فى سرائر الناس وتتكاثر وتتحقق . ليس الفنان فى العالم للمجد ولا للقوة . إنه هنا لينصت كما أنه هنا ليتكلم ، حتى تجدد البشرية - تلك العجوز المحبوسة فى الشجرة نفسها من خلاله هو ، رسول الآلهة المنتور وأداتها .

الفنان فى المجتمع

محـــاضرة و . ب . كر التذكارية السادسة ألقيت فى جامعة
جلاسجو فى ١٨ أبريل ١٩٤٥ ونشر نصها الأصلى فى كتاب
The writer and his world الذى نشر بعـد وفاة المؤلف

هذه المحاضرات قصد بها تخليد ذكرى واحد من أعمق الدارسين المحدثين وأعظمهم إنسانية ، وهو و . ب . كر . ومن ثم فحرى بالمحاضر أن يتابع عمل كر وأن يجول ، على كل حال ، فى ميدان دراسته النقـدية . ولكن ذلك يتطلب علـماً لا أملكه ، وقد بدا لى من الصواب حين اخترت هذا الموضوع ألا أحاول أكثر من أن أتحرك داخل العالم الذى تهيمن عليه روحه المستقلة الجسور .

- ١ -

لهذا اقتـرح أن أبسط أمـامكم المشكلة الكبيـرة القـادمـة التى يجب على المدنيـة الحديثة أن تواجـهها وتحلها · مشكلة المحـافظة على حـرية الفكر من هـجـوم العقـائد المتعصبـة ، وتقوية مجتمع الحرية ضد التوغل الاستبدادى الذى يهدده الآن . أو باختصـار : كيف نضمن لنا ولأبنائنا أن نعيش ونفكر ونموت بوصـفنا رجـالاً ونسـاء ، نملك عقولنا وأرواحنا، لا بوصفنا كتيبة مراقبة مسوقة ، ليس لها فضيلة إلا الخضوع .

وسـأسـأل بعد ذلك : مـا مكان الفنان فى المجـتـمع الحـر ، مـا واجبـه نحـو هذا المجتمع ، وما واجب هذا المجتمع نحوه ؟ وسأشير إلى أن العلاقة بين الفنان والمجتمع هى من ناحية ، عـلاقة ثابتة ، لأنها تنبع من طبيعـة الفـن وطبيعة المجتمع نفسـه . ومن ناحية أخرى علاقة دائمـة التغير ، من حيث أنها تنبع من تغيرات فى الممارسة الفنية وفى الأشكال التى يتخذها المجتمع فى العصور المختلفة .

وعلى اعتـبار أن هذه العلاقة بين الفنان والمجتمع ثابتـة من ناحية ومتـغيرة من ناحية أخرى ، سأبحث عن العلاقة الصـحيحة كما تكون الآن ، وكما ينتظر أن تصبح فى المستقبل ، وسأعرض فى الختام هذه القضية : إننا بالمحافظة على هذه العلاقة الصحيحة يمكننا أن نساعد في الحفاظ على حرية الفكر وعلى المجتمع الحر نفسه ، فإن الفنان ليس كاهن المجتمع ولا هو عبد المجتمع ، ولكنه عضو فيه موكول إليه بالذات أن يحافظ على صفات معينة جوهرية لحياته الروحية . فهو كما هو العهد به دائماً نفس الحياة لخيال الشعب ، الذى بدونه يهلك . ويجب أن يتعلم الشعب مع كل مرحلة جديدة

من التاريخ كيف يتقبله وكيف يجعل منه حليفاً للدين والعلم فى سعى كل إنسان نحو الحق ، وكيف يتنفس بحرية وعمق فى كل مناخ جديد . فإن الشعب إن لم يفعل ذلك خنقه المستبدون ، وغاصت روح الإنسان فى الظلام والذل قروناً طويلة وإن كانت هذه الروح لا يمكن أن تموت . لقد تحدثت مسز تشارلس كنجزلى فى سيرة زوجها حديثاً قد يبدو لنا الآن غريباً ، إذ ذكرت «إلفه للفن والأشياء العميقة» ، وقد تبتسم لعبارتها ولكننا فى الوقت نفسه نحترم إدراكها للعلاقة بين الفن وبين كل ما نقدره فى الحياة أعظم التقدير . ونحن بدورنا مدعوون إلى أن نستجمع قوانا من أثينا وعصر النهضة نهيىء السبيل لما يمكن أن يجرؤ أبناؤنا وأحفادنا - إذا عاشوا - على تسميته بعصر التنوير الجديد بعد النكسة المخيفة التى شهدناها .

- ٢ -

أول ما أبدأ به ، إذن ، أن أحدد المشكلة كما أراها . عندما يجلس المؤرخون فى المستقبل البعيد ليكتبوا ، فأى عنوان يضعون للفصل الذى يصف النصف التالى من القرن العشرين ؟ ماذا سيكون مدار الحياة فى هذه الفترة ؟

كثير من الناس يقولون إن الذى نجده أمامنا هو أولا وقبل كل شىء صراع اقتصادى . وقليل آخرون - ولعلهم أقل مما ينبغى ، فإن هذا موضوع يميل الرأى العام البريطانى إلى إغفاله - يقولون إن مشكلتنا الرئيسية ستكون فى السياسة الخارجية . وكلا الرأيين معقول ، ولكن أحدهما يتوقف على الآخر ، وثمة خطر فى تأكيدهما تأكيداً يستبعد الآخر . فالممكن اقتصادياً لا يتوقف على نظرية مجردة سواء أكانت ماركسية أم غيرها ، بل يتوقف على ما تجعله علاقاتنا الدولية ممكنا ؛ ونحن ننسى نسياناً خطراً أن السياسة الخارجية هى شرط السياسة الداخلية وتأكيدها ، وأن تأمين النفس ضد الأعداء الخارجيين واجب أول فى سبيل الأمن الاجتماعى والتقدم الاقتصادى .

ومن بين الموضوعات الأساسية التى يتحتم على أى مؤرخ لعصرنا أن يتناولها محاولتنا للوصل بين السياسة الخارجية والسياسة الاقتصادية ، ويمكننا من أن نقنع أنفسنا ونقنع غيرنا بقبول بعض القيود على السعادة القومية فى سبيل تأسيس قانون دولى يقوم تدريجاً . يكاد لا يكون ثمة مجال للشك فى أن هذا هو الاتجاه الذى سيحاول الرجال المحبون للسلام ، الرجال غير المتعصبين أن يسيروا العالم نحوه .

ولكن هل سيمنعهم من ذلك متطرفون نافدو الصبر ، محبون للدماء ؟ هذا ، فيما أعتقد ، هو السؤال الذى يكمن تحت جميع الأسئلة فى عصرنا ، فلا يمكن أن تحل خلافاتنا فى النظرية الاقتصادية والسياسة الخارجية ، بل أن تناقش مناقشة مفيدة ، إلا إذا أجبنا فيما بيننا وبين أنفسنا عن هذا السؤال الشخصى : هل أتكلم وأفكر كرجل حُر أم كمستبد ؟ هل أحب أن أعيش فى مجتمع حر مع رجال يختلفون

عنى فى النظرية والعقيدة ، باحثاً معهــم - ومع الأمم الأخرى - عن توفــيق عملى ، أم أصر على أن أقتلع كل عقيدة ونظرية تختلف عن عقيدتى ونظريتى، سعياً وراء ما أعتقد أنه حق ؟

وقد يحسب قوم أن فى تصوير هذين السبيلين المتناقضين تعسفاً كبيراً ، وقد يكون لجيلى من الرجال والنساء البريطانيين والبريطانيات ، أو للجيل الذى يكبرنا ، أن يظن مثل هذا الظن ، فقد نشأنا فى جو الحرية واعتدناها ولكننى واثق أن هذا الاختيار الصعب لن يبدو متعسفاً فى فرنسا ، حيث دخلت الطواغيت والأيديولوجيات على الناس بيوتهم ، ولا فى بولندا ، حيث حطم بينها - لخزينا نحن - مجد شعب عظيم ، ولا فى إيطاليا حيث نسخ عمل غريبالدى ، ولا فى أسبانيا حيث الكره سم القلوب ؛ بل لا أعتقد أن هذا الاختيار الصعب - مهما يكن مراً - يبدو غير واقعى للأسكتلنديين والإنجليز من الجيل الذى يصغرنى وإلى الشباب أتكلم مقتحماً ، فإن حياتهم لا حياتى هى التى ستحمل بقية عبء هذا القرن ، وإذا جاء عصر التنوير الجديد فسوف يكون مكافأة لأبنائهم ، ولعله يكون مكافأة لهم هم .

ولقد كان أول من واجهنى بهذا الخيار الصعب شاب صغير السن جداً . كان طياراً حربياً ، ضربت طائرته وأصيب بحروق فظيعة فى معركة بريطانيا ، وعندما شفى من جراحه ، وأعاد جراحو اللدائن بناء وجهه ، وبينما كان يجاهد ليحصل على إذن بالطيران ثانية ، إذن كانت إجابته مفضية إلى موته ، جاء ليتعشى فى منزلى بلندن . وكنت قد حاولت طوال الغارات الجوية أن أحتفظ هناك بمسرة واحدة : كنا نتعشى على ضوء الشموع بجانب نار مكشوفة ، وأذكر أننا صعدنا بعد العشاء إلى الطابق الأعلى : أنا بزجاجة الخمر ، وهو بالشمعدانين : أذكر ذلك لأننا ما كدنا نصعد إلى الغرفة العلوية حتى قال وهو يقف وسط الحجرة وفى كلتا يديه شمعدان : (الآن حيثما أذهب أسأل نفسى هذا السؤال عن كل إنسان . وأثناء العشاء ، كنت أسأله عنك) ، وعجزت عن متابعته لحظة ، فقد كان يواصل حديثنا على المائدة ، بينما كنت أفكر فى أمور أخرى . فسألته : «أى سؤال ؟ » فوضع الشمعدانين وأجابنى ، وكان ذلك موضوع حديثنا إلى نصف الليل .

كانت هذه هى فكرته : لقد كان يشعر أن كل إنسان فى العالم الحديث ، كل إنسان ، سواء أكان جندياً أم قسيساً أم عالماً أم تاجراً أم خادمة فى منزل ، هو

بالقوة إما شيوعى وإما نازى، سواء أعرف ذلك أم لم يعرفه . وأصر على قوله (بالقوة). ولكننى لست واحداً منهما . على أننى أعلم إلى أى سبيل أتجه إن كان على أن أختار . وهذا هو السؤال الذى أسائله لنفسى عن الآخرين : أى سبيل يتجهون إن كان عليهم أن يختاروا ، بل أى سبيل سوف يتجهون عندما يتحتم عليهم أن يختاروا ؟ فى أى جانب يقفون ؟

وقلت : هل يلزم أن يكونوا فى أحد الجانبين ؟

فأجاب : أجل أعتقد أنهم كذلك فى قرارة أنفسهم . وأعتقد أنهم يجب أن يكونوا كذلك ، فإن المرء لا يستطيع أن يظل غير مكترث والعالم كما هو الآن .

وكانت هذه هى الكلمة التى أردت أن أستثيرها . فقد بدا لى من الخطأ الزعم بأن كل منطقة الرأى التى تقع بين النظامين السياسيين الكليين كانت منطقة غير مكترثة ، محايدة لا لون لها، لا تنتظر إلا أن تنحرف بلا عزم إلى واحد من الجيشين المتحاربين .

قال : هذا هو الانطباع الذى يحاول كلا الجانبين أن يتركاه على كل حال وهما ناجحان إلى حد كبير . فهما يغرسان فكرة أن عدم الانحياز إلى هذا المعسكر أو ذاك هو نوع من المصالحة الخالية من الشجاعة ، وأن فكرة الحرية بوصفها قوة إيجابية قد ماتت كلها .

كانت هذه هى المناقشة التى شغلتنا إلى وهن من الليل . وكان يدعى أن معركة القضاء على المجتمع الحر قد انتهت أو أوشكت ، وأن عما قليل لن يكون ثمة خيار إلا بين نوعين من الاستبداد . وكثيرمن الناس فى أوربا يشعرون مثل شعوره . فقد فرض عليهم الاختيار . على أننى مازلت أومن أنه سيظهر – على المدى البعيد للتاريخ – أنه وإياهم مخطئون . وأعتقد أن الشعوب المتكلمة بالإنجليزية ، وكذلك فرنسا حين تشفى أخيراً بعد تقلبات كثيرة ، مقدر لها أن تثبت خطأ هؤلاء ، ولكن الخيار الأول لا يزال قائماً لعل السؤال لم يصبح بعد ، لأى استبداد سنخضع ؟ ولا : لأى مستعبد نسلم أنفسنا ؟ ولكن السؤال القائم الملح هو : أنكون عبيداً أم أحراراً ؟

وما قاله الطيار الحربى تلك الليلة كان شهادة شاب بثقل ضغط الاستبداد عليه . وإننا لنشعر بذلك فى كل مكان فى العالم الحديث، ومن الطريقة التى يبحث بها الدين ، ومن نقد الفن على أساس السياسة ومن نقاد الإصطلاحات الأيديولوجية إلى الحديث

.

العادى ، ومن تقاعس كثير من الرجال والنساء عن الدفاع عن آرائهم الخاصة ضد هجوم المتطرفين ، وإننا لنشعر به أيضاً فى ذلك الميل ، الذى لا يبرأ منه إلا أقلنا ، إلى أن نسلم زماننا للحماسات العارضة والغضبات العارضة ، وإلى أن نقلب أحكامنا على قضايا عظيمة بل وعلى أمم عظيمة تبعاً لتقلب مصاير معركة أو لفيض انفعال شعبى ، وإلى أن نندفع مع الشعارات والعناوين الضخمة عوضاً عن متابعة مبدأ وتطبيقه فى حكمة . ولقد كان ثمة دليل مفزع على هذا الميل المنافى من الاضطراب الذى حدث فى أثينا بعد خروج الألمان ، وأنا شخصياً أعتقد أن حكومتنا كانت على حق فى تدخلها ، ولكنني لن أناقش الآن حجج هذه القضية . إنما الأمر الذى يلفت النظر فيها ، والذى يتصل بما نحن بصدده ، أنه حين بدأت المشكلة سارع قسم كبير من الرأى العام البريطانى بالانضواء إلى اليسار أو إلى اليمين ، وبدءوا يفكرون ويتكلمون ويكتبون مؤيدين إحدى الإيديولوجيتين المستبدتين أو مهاجمين الأخرى ، بدلاً من أن يعلقوا أحكامهم وينتظروا التثبت من الحقائق ، ويحاولوا أن يكتشفوا بصبر أين توجد المصلحة الحقيقية للحرية . وكأن عقول الشعب البريطانى قد بدأت تتصلب فعلاً ، وتتلاصق فى خثارات من الرأى ، وكأننا بدأنا نفقد استغلال أحكامنا ، ومرونة خيالنا ، وقدرتنا على أن نقيس كل مشكلة جديدة لا بمقياس قاعدة صارمة بل بمقياس ضمائرنا ، وشعور العدالة المتعاطفة فينا . والمبدأ الأساسى ، والديدن الثابت لكل النظم الاستبدادية هما تجميد الخيال ومنع الرجال والنساء من أن يفكروا لأنفسهم ، والمبدأ الأساسى للفن هو أن يذيب جمود الخيال ، وأن يمكن الرجال والنساء من أن يفكروا لأنفسهم .

ها هى ذى مشكلة المستقبل ، كما أفهمها ، موضوعة أمامكم . ولننظر بعد ذلك ما الدور الذى يمكن أن يلعبه الفنان ، وما الدور الذى يمكن أن يتيح له المجتمع أن يلعبه ، فى حل المشكلة .

- ٣ -

أحاول الآن أن أتبين هل ثمة عناصر فى طبيعة الفن وفى طبيعة المجتمع يمكن أن يقال إنها تهيىء تياراً تحتياً باقياً من العلاقة بينهما . فإذا كانت هذه العناصر موجودة، وإذا كانت مستمرة وباقية كالمد والجزر ، فإنها ستكون شرطاً للعلاقة بين الفن والمجتمع فى حقبة معينة .

وإذا كان ثمة شيء محقق فى تاريخ جنسنا المليء بالشك ، فهو أن الناس قد وجدوا قبل أن يوجد المجتمع ، وأن الفن قد وجد قبل أن توجد المدارس أو المجتمعات الأدبية المغلقة أو التصنيفات والأقسام . والحق أننا نستطيع أن نفترض أن الفنان الأول كان ذاتياً ، صنع عمله الفنى - الأغنية التى غنى بها أو الصورة التى رسمها على جدار كهفه - ليعبر عن شعوره بالسعادة أو الخوف ، أو عن شعوره هو بشكل الكائن الطبيعى الذى صوره . أو بعبارة أخرى أن فنه نبع من باطنه ، ولم يكن مقصوداً به بادىء ذى بدء أن يحدث أثراً فى غيره . ولكن ذات يوم بينما كان يرسم على الجدار ليرضى نفسه فحسب قالت زوجته : « يا عزيزى ، إننى لا أرى (الماموث) هكذا مطلقاً . فلا شك أن ذيل الماموث أطول من هذا » . وهكذا بدأت العلاقة بين الفن والمجتمع ، وبدأت - منذ تلك اللحظة - جميع متاعبنا الفنية ، وربما جميع متاعبنا الزوجية أيضا . فلا شك أن الفنان الأول شعر بالزهو والضيق فى آن معاً - شعر بالزهو لأنه كان يرسم (الماموث) حقاً ولأن زوجته أدركت ذلك ، وشعر بالضيق لأنه مهما يكن من شيء فقد كان ثمة أنواع كثيرة من (الماموث) ومتسع كبير لتصورها فى علاقتها بالصخور والجبال - فالأمر كله يتوقف على الانطباع الذى تتركه فيك - وقد رأى الفنان الأول أن من الشطط اهتمام زوجته بذيل الحيوان بالذات . ومن ثمة قال : «ليس هذا (ماموثا) وإنما هو ما أراه فى (الماموث)» : كلام نصفه كذب ونصفه حقيقة. أما هى فقالت : «على كل حال ليس هذا هو ما أراه فى (الماموث) . فلنسأل بليندا» .

وكانت بليندا طفلتهما ، وعندما رأت بليندا الصورة استحسنتها ؛ وخرت على

وجهها وراحت تحدث أصواتا تستميل بها تلك الصورة . فقال أبوها : «أما إن هذا كثير !» وضربها الرجل الذى فى الفنان ضرباً مبرحاً ، ولكن الفنان الذى فى الرجل شعر بالرضى ، وبعد قليل بدأ يقول : «حسن سواء أردت ذلك أم لم أرده ، النتيجة أنى رسمت فكرة بليندا عن الله . لعل هذا هو الفن» .

وأحسبه كان مصيباً فى هذا . لقد أصاب على كل حال جانباً من الحقيقة إذ أدرك العلاقة بين فنه وبين بليندا . ولقد كان هناك جانب آخر من الحقيقة لاشك أنه عاد يقلقه حالما تناول حجراً آخر من الصوان وراح يخدش به حائطاً آخر ، وأعنى العلاقة بين فنه وبين نفسه . هل يحاول أن يكرر ماموثا أم يحاول ، مثل سيزان ، أن يمثله ؛ هل هو يعطى علماً عن الماموث – كطول ذيله مثلا – أم هو يحاول ، فى تمثيله لذلك الحيوان المختلف فى أمره ، أن يعطى علماً عن نفسه ؟ أم لعله لا يعطى علماً ما ؟ هل يعينه حقا ما تراه زوجته أو ما تراه بليندا ؟ لقد كان ثمة جانب منه – جانب عظيم الخطر – لا يبالى شيئاً بتأثير رسمه فى الآخرين ، بل ولا بكونه يشبه ماموثا أو إلهاً ؛ جانب من نفسه لا شأن له بعلم الحيوان ولا بعلم اللاهوت ولا بالمجتمع ، بل وليس قصده التعبير عن ذاته . جانب من نفسه – جوهر مندفع هو بذرة الفن الحقيقية وسره الأعمق – يقول له بلا سبب ولا معنى : «ارسم !» فيرسم لا لنفسه ولا للمجتمع ولا لله ولا حتى للفن ، بل لأن شيئاً فى داخله قال له : «ارسم !» .

وهناك أسماء كثيرة تطلق على هذا الدافع أو هذا المطلق الفنى . قال بعض الناس إنه «الفن للفن» ، وبعضهم إنه «الفن لتمجيد الله» ، وبعضهم إنه نزوع نحو الجمال المطلق وهو عندهم الحقيقة «والفرح الأبدى» . وفى تسمية الدافع بهذه الأسماء عرضوه عن غير قصد للهجوم والسخرية من جانب أناس لا يفهمون الأسماء ولا الشىء . فلنحذر من الهجوم على هذه الأسماء أو السخرية منها ؛ لأن هذا الاسم أو ذاك قد يبدو لنا محدود الدلالة أو مفرط الادعاء . لا جرم أنها محدودة فهى تحاول أن تعبر عن اللامحدود ؛ ولا جرم أنها تبدو مفرطة الادعاء فهى تحاول أن تعبر عما لا يمكن التعبير عنه . ولا جرم أن المعتقدات حمقاء تنمو حولها متعلقة بالاسم التقريبى دون أن تجرب الشىء الجوهرى . ولكن مهما يكن الاسم فإن الدافع إلى الفن مقدس ومطلق كما أن الدافع إلى الحب مقدس ومطلق ، لا يعزى إلى أصله ، ولا يفسر بآثاره : مجد مستبطن الشعور ظاهر البهاء ، «صمت فى قلب صيحة» كما يمكنك أن ترى على وجه «إيو» فى لوحة كوريجيو ، لحظة زارها الإله . إننى أود أن أقرر هذا الدافع الوجدى ، الذى

لا ينظر إلى الذات ولا ينظر إلى العالم ، على أنه جوهر الفعل الفنى ، كما أنه جوهر قبل الحب ، لأنه إن غاب عن أذهاننا وجوده المنقذ فلن نفهم حق الفهم علاقة الفنان بالمجتمع . وقد أتيح للفنان الأول أن يلمح هذه العلاقة حين ضرب بليندا على وجهها وبدأت تعبد إلهها هى لا «ماموثه» هو . لقد فشل عند زوجته كفنان ، فكل ما قالته أن ذيل الحيوان كان أطول مما ينبغى . ولماذا فشل ؟ لأنه لم يثر عندها شيئاً إلا رغبة عبودية أن يكون قد كرر من أجلها ما رأته من قبل ، فقد كانت تريد التكرار ووحدة النمط ، وهما الجحيم إذا اجتمعا ، لا الخيال والتنوع وهما طريق إلى السماء . إنها لم تثر إلى تخيل جديد لشىء ما ولو كان «ماموثا» ، بله أن يكون إلها . ولكنه نجح مع بليندا ، لأنها حُملت بعمله الفنى وراء عمله الفنى ، لقد حطم جمود عقلها - إن صح هذا التعبير - كما يحطم المحضأ يدُرسً فى نار هامدة جمود جمراتها ، فانبعثت شعلة أحرقتها وبهرتها ، وكانت الشعلة هى الله . وكان من الجائز ألا تكون أى شىء : دمية مقدسة لو كانت أصغر سناً أو حبيباً شبه مقدس لو كانت أكبر قليلاً . على كل حال كانت هذه الشعلة شعلتها لا شعلة أبيها ، وهذا هو المهم . لقد نبتت فى أرضها كزهرة من بذرة . لقد كان ما أرادته أمها من أبيها هو ما يطلبه المجتمع من الفنانين فى معظم الأحيان : شيئاً جاهزاً ونافعاً ومألوفاً ، شيئاً يحقق مفاهيمها السابقة ولا يكلفها توافقاً ولا نمواً ولا جهداً خيالياً أيا كان نوعه : «ماموثاً» يمكن تعرفه بوضوح حتى آخر بوصة فى ذيله . لكن سبب ذلك أن عقل أم بليندا كان قد غدا محدداً ، متجمداً ، استبدادياً ، وأن فن أبى بليندا عجز عن أن يفككه . بيد أنه نجح مع بليندا نفسها ، وعندما أفاق من صدمة اعتبار «ماموثه» إلهاً قال لنفسه : «لقد جعلت الفتاة تتخيل لنفسها» ثم أردف : «لهذا وجدت الفن ، أما ما هو الفن فشىء آخر . إننى أعرف ذلك وأشعر به فى قرارة نفسى ، وسيعرفه كوريجيو ويشعر به عندما يحين الوقت ليصور إيو لحظة زارها الإله . ولكننى مع ذلك أعرف لماذا وجد الفن . لقد وجد ليمكن الناس من أن يتخيلوا لأنفسهم» . وحسبَ حين قال هذا أنه قد حل مشكلة العلاقة بين الفنان والمجتمع ، وأعتقد أنا أنه قد خطا خطوة ضرورية نحو حلها ؛ ولكنه لم يحلها إذ بقى سؤالان حيويان بغير جواب ، والجواب عن هذين السؤالين يختلف ، أو يبدو أنه يختلف ، من زمان إلى زمان .

- ٤ -

وهذان السؤالان هما : بأى طريقة يمكن الفنان الناس من أن يتخيلوا لأنفسهم ؟ ثم : ماذا يجعلهم يتخيلون ؟ والجواب الاستبدادى عن السؤال الأول يسير ، وهو : «لا يسمح للناس بأن يتخيلوا تخيلاً مطلقاً . يجب إجبارهم أو إقناعهم أو إغراؤهم أن يتخيلوا ما هو صالح لهم ، وما هو صالح للجميع فهو صالح للواحد ، وما هو صالح للواحد فهو صالح للجميع». وأحياناً يلبس الاستبداديون جوابهم هذا ثوباً أبهى وأعتق، فيقولون : «فليتخيل الناس الحق» . وعندما تقول السلطة ذلك فهو الطريق إلى النار وغرفة التعذيب ، إلى موت سقراط ، إلى السوط وتاج الشوك . لم يعذب الناس بعضهم بعضاً من أجل ملك هذه الدنيا ، وهو تافه عندما يصلون إليه ؟ ولماذا يعذب بعضهم بعضاً من أجل مملكة السماء ، وهى فى باطنهم ؟ إن كان عند الفن درس يعلم فهو أن التعذيب باطل ، وأن الزعم بأن جانباً واحداً من الحقيقة - يظن - هو الحق نفسه ، وحبس تطلع الناس وطموحهم - بذلك - فى زنزانة إيديولوجية ما ، هو الإثم الذى لا يغتفر إزاء روح الإنسان .

والفنان ملزم بحكم وظيفته أن يعرف أن دعوى الاستبدادى احتكار الحقيقة إثم . ولهذا السبب نفسه لا يمكن استبعاد كلمة الحقيقة من جوابيه عن السؤالين الحيويين السابقين . فعندما يسأل : ماذا يمكن الناس من أن يتخيلوا ؟ فإنه يجيب مجملاً : «وجوه الحق» وعندما يسأل بأى طريقة يفعل ذلك فإنه يجيب مجملاً أيضاً : «بأن أنقل إليهم رؤاى للحق» ولعلكم تلاحظون كلمة «رؤى» فى صيغة الجمع ؛ فهى «رؤى» وليست رؤية ؛ ولعلكم تذكرون أن توماس هاردى سمى أحد دواوينه «لحظات الرؤية» ، وأنه حرص على أن يبرأ من كل زعم باحتكار الحقيقة . فقد كتب : «ليس لى فلسفة ، بل ما أوضحت مراراً أنه كومة مختلطة من الانطباعات ، كانطباعات طفل حائر أمام عرض ساحر» . ولعله لم يغب عن أذهانكم أنه عندما بلغ ذلك الفنان العملاق تولستوى تلك المرحلة من حياته التى تعرف بتحوله إلى الإيمان ، أى عندما استبدل برؤياه الكثيرة

للحق رؤية واحدة له ، وأسس مذهباً أخلاقياً - ابتعد كثيراً عن ممارسة الفن ، بل أنكر الفن كله حسبما كان يفهمه من قبل . ولكن قول هاردى إنه لا فلسفة له يجب ألا يؤخذ على معنى أنه ليست له وجهة نظر . لقد كان يقف على قمة يطل منها على التجربة ، وكانت قمته هو ؛ ولم يكن متغيراً بمعنى الخلو من الفردية المتميزة ، التجربة ، وكانت آراء الآخرين تتقاذف هنا وهناك ، فينضم إلى العصب والأندية والجماعات التى تعد محدثة ، وينظر إلى الحياة من خلال غمياتهم. بل حافظ على أمانته ، واحتفظ بفرديته . ونظر من فوق قمته هو . على أنه لم ينظر إلى الشمال فقط ولا إلى الجنوب فقط . ولا إلى الشرق أو الغرب فقط ولم يلزم منظراً أعجبه ليقول: «هذا هو الحق ولا حق غيره» ، لقد تأمل منظر التجربة كله بقدر ما أطاقت عيناه ، وقال لنا : «انظروا : ماذا ترون بعيونكم المختلفة ؟» ونظرنا ، ومع أننا لم نر ما رآه ، فقد رأينا ما لم نر من قبل ، ولم نكن لنراه لولا لمح رؤيته .

إذن فما الذى يمكن به الفنان الناس أن يروه ؟ عندى أن مثله الأعلى هو أن يمكنهم من رؤية تجربتهم فى ضوء من الحق ، ناظرين من وجهة فردياتهم الخاصة : وأقول «فى ضوء من الحق» ، لا «فى ضوء الحق» لأن للحق أضواء كثيرة . ولكنّ هذه العبارة غامضة إلا عند من يستعملها . وقد استعملتها ، ولا أزال متشبثاً بها ، لأنها تدلنى على شىء جوهرى فى فكرتى عن وظيفة الفن فى المجتمع . بيد أنى سأحاول أن أضع إجابتى عن هذا السؤال «ما الذى يمكن به الفنان الناس أن يروه» فى عبارات ذات دلالات محسوسة أكثر .

وقد يمكننا أن نصل إلى فهم لتأثير الفن فينا لقيمته الحقيقية عند الرجال والنساء الناضجين ، إذا حاولنا أن نتذكر تأثيره فى طفولتنا . فهل تذكرون ماذا كان معنى أن يستولى كتاب علينا بسحره ؟ وهل لا تزالون قادرين على الشعور بهذا الإحساس ؟ إننى أتذكر كيف كانت تنسج من حولى دائرة وأنا أقرأ ، دائرة تمنع أفكارى من أن تشط ، حتى ليصبح الانتباه تركيزاً ، ويصبح التركيز بلا جهد أول الأمر ، ثم يغدو لا إرادياً ، ثم ضرورياً ، وأخيراً أكثر من ذلك : فهو استغراق واستسلام وعبور إلى عالم آخر . هكذا يحيط بنا السحر . ولكن العالم الذى كنت أدخله لم يكن كله عالم المؤلف ، وإن رأيته فى ضوء المؤلف . لم تكن هويتى تفقد أكثر مما تفقد هوية حالم فى أثناء حلمه ؛ ولكنها كانت تقطر إن صح هذا التعبير ؛ فلم يكن الذى يتحرك فى العالم الخيالى هو أنا ، بتعويقاتى الناشئة من شعورى بذاتى ، بل جوهر هذه «الأنا» ، محرراً من معرفة أنى فى الثامنة من عمرى ، أو أن لى أخاً وأختين ، أو أننى لم أعدّ درسى ، أو أننى إذا درت حول الغابة الصغيرة التى تلاصق ملعب التنس فسأصل إلى حديقة المطبخ . أعنى أننى كنت محرراً من علاقات السن والشخص والواجب والمكان ، التى تربطنى فى حياتى العادية ؛ محرراً من قيودى الاجتماعية والزمنية ، ولكننى محرر بطريقة لا تجعلنى ، فى ذلك التحول ، معادياً للمجتمع ، فقد كنت محرراً من قيودى الأنانية أيضاً . وكان هذا هو الجزء الأول من السحر : تحرير وتعميق وتطهير ،

اختراق لغلالة الشخصية التي يرتبط بها الاسم والملابسات ، سير سهل خلال المرآة .

ولم يكن في الجانب الآخر من المرآة هروب من الحياة كما يزعم قوم ، بل دافع جديد وحيوية جديدة . فنحن – في هذا الجانب من المرآة – مقيدون بشعور غير حقيقي بالنظام والتقسيم ، بما هو موافق وما هو غير موافق . نحن نفكر في الزمن كأنه نتيجة على الحائط ، كل يوم ينزع بدوره ، الماضي والحاضر والمستقبل لا ينفذ واحد منها إلى آخر ، وهذا كله غير حقيقي روحياً ، فالوقت كله متزامن ، وفي نهايتي بدايتي . نحن مقيدون دائماً – في هذا الجانب من المرآة – بشعور أن كل فردية مغلقة داخل نفسها ، بحيث إنه لا يوجد اتحاد حتى بين المتحابين ، وإن كان هناك اتصال كالدق على جدران السجن ، نحن نسعى جاهدين دائماً نحو ذلك الاتحاد الذي لا يمكن الوصول إليه في هذا العالم ، ونخلع على جهادنا أسماء كثيرة ، فمرة نسميه الحب الشخصي ، ومرة الصداقة ، ومرة المحبة في الله ، ومرة المجتمع . وتحت سحر الفن يمكن تجاوز هذا الانفصال . فعلى الجانب الآخر من المرآة تسقط جدران السجن . وهناك تتداخل الفردية والزمن والمكان . وإني لأذكر جيداً أني كنت أشعر في طفولتي – وقد استولى على سحر قصة – شعوراً لا يخالطه أي إحساس بعدم الانسجام ، أني كنت حاضراً بنفسي حصار طروادة ، على الرغم من يقيني أن القصة تنتمي إلى الماضي . وكنت في عودتي إلى وطني مع أورسيوس أجد ناوزيكا تلعب الكرة مع أترابها على سيف البحر حيث كنت أستحم بالأمس ؛ وكان لها وجهها هي ومعه وجه فتاة جميلة كنت أعرفها ، ومعهما وجه غير ذي ملامح ، وجه لا يمكن وصفه ، كالوجه الذي تركه ميشيل انجلو غير مصور في لوحته التي لم تتم : «الدفن» . كان لها جمالات كثيرة ، كما كان لها أيضاً جمال مطلق . وعندما كنت أقرأ عن «عذاب الحديقة» ، كنت أعلم أن المكان الذي ركع فيه يسوع ليصلي كان ركنا من قطعة الأرض المكسوة بالعشب أمام منزلي ، مثلما كان جيوفاتي بليني يعلم عندما صور ذلك المنظر أن يسوع ركع على تل صغير وسط طبيعة إيطالية . ولم يكن يبدو لي شاذاً ولا مخالفاً للحقيقة أن هناك على بعد مائتي ياردة من تلك القطعة المكسوة بالعشب حفرة ألقى إخوة يوسف أخاهم فيها ، ولا كان وجود هذه الحفرة شاذاً ولا مخالفاً للحقيقة .

وليس تحطيم الفن لحواجز العقل على هذا النحو خاصاً بالطفولة وحدها . فقد كان أول ما قرأت «مساء سانت أجنس» لكيتس وأنا ضابط بحري شاب في بحار

الصين ، فتقبل عقلي وصف الشاعر لمنظره : القلعة القديمة . والكلب الكبير الرابض عند البوابة ، والزجاج الملون فى الحجرة العلوية .

«وقمر الشتاء يسطع على النافذة كلها ، يلقى على صدر مادلين الجميل آذريونا دافئا، وهى راكعة تسأل السماء لطفاً ومنا؛ وعلى يديها المضمومتين يسقط زهر الورد ، وعلى صليبها الفضى لا زورد لين، وعلى شعرها هالة قديسة . كانت بملاك ذى بهاء ، فى ثياب قشيبة ، إلا الجناحين ، فإن السماء ...» .

كنت آنذاك أرى قمر الشتاء يسطع على تلكم النافذة ، ولا أزال أراه الآن ، ولكنه فى الوقت نفسه يضىء قمرة فى سفينة جلالة الملك «المونموث» فى البحر ، فيؤكد الخيال ولا يبدده ، وفى تلك القمرة تنام مادلين أبداً .

ذاك هو السحر – لا فى هذه الحجرة ولا فى هذه الجماعة الكبيرة بل فى قمرة «المونموث» فى البحر . كان ذاك هو السحر الذى هدم فواصل الزمن والمكان والملابسات ، وأطلق الروح حرة تنطلق حيث تشاء ، وأعظم ثناء يناله الكاتب منا ليس أننا نبقى عيوننا فى صفحته ناسين كل ماعداها ، بل أننا نريح كتابه أحيانا – ناسين أننا توقفنا عن القراءة – وننظر فوقه ووراءه وقت تفتحت عيوننا لنكتشف كل ما عداه . هنالك تنفتح سماء الروح أمام الإنسان أسير الأرض ، فيبسط جناحه ويسبح فيها ، محرراً من قيود الحكم الجزئى ، ومن عمى المظاهر الغريبة ، ويحلق كطائر أطلق من قفص ، ويرى الحق وجوه جديدة . وإذا كان سحر الفن يبطل آخر الأمر ، ويعود إلى الأرض ، فإن عودته ليست إلى قفص تعصبه القديم . إن سحر الفن يبطل ، وينتهى «مساء سانت أجنس» ، ويجد الضابط الشاب نفسه فى القمرة ثانية ، ويحس نبض الآلات ، ويصغى إلى حفيف مروحة كهربائية . لقد بقى خمس دقائق على الأجراس الثمانية . فهو يذهب إلى جسر القيادة ليؤدى دورة مراقبته الوسطى . ولكنه قد أصبح روحاً محررة . ولن ينسى كل النسيان بعد ذلك – فى كل خلافات الحياة المريرة ، وفى كل غلطاته وحماقاته وسجنه لنفسه وقساوة قلبه – لن ينسى كل النسيان وحدة الأحياء والموتى ، ولن يخلو من عطف مهما أغرى بالبغضاء أو الخوف . لقد ألقى الفن فيه بذرة سيفلت منها خياله هو ، وأخصب أرضه ليولد منها ولادة جديدة . إن الفنان لا يجد المجتمع . إنه يمكن الناس من أن يجدوا أنفسهم ، ومن ثم فهم – آخر الأمر – يجدون المجتمع الذى يعيشون فيه .

- ٦ -

ولعل هذا الذى قلته مشيراً إلى ما يستطيع الفنان أن يمكن الناس من تخيله ، وقد تضمن جواباً عن السؤال الحيوى الآخر ، وهو كيف يحدث الفنان هذا الأثر . ولن أتناول ذلك الجواب هنا بالتفصيل ، فإننى لا أريد أن أخوض فى مناقشة لعمليات فنية ، ولا أن أقايس بين مدرسة ومدرسة . إننى أبحث عن عامل مشترك ، واعتقد أن هذا القدر واضح : إذا كان الأثر الحقيقى للفن هو أن يمكن الناس من إعادة تقييم خبرتهم الخاصة بالنسبة إلى قيم مطلقة - أى بالنسبة إلى الخير والجمال والحق - فيجب على الفنان نفسه أن يقيم الحياة بتلك القيم ، وأن يكون قادراً على إبلاغ تقييمه بطريقة لا تكون تقريراً لرأيه بل ولا عرضاً لرؤيته فقط ، لكن بطريقة مخصبة .

وهذا الرأى فى وظيفة الفن يتأكد حالما نسأل أنفسنا عن الفرق بين كتاب جيد له أهميته فى عصره ، وبين كتاب خالد يستمر حياً من جيل إلى جيل . عندما تقرأ أنت أو أنا «الديكاميرون» لبوكاشيو أو سونيتات شكسبير أو «مرتفعات وذرنج» لإميلى برونتى لا تكون لذتنا ولا انفعالنا كاللذة والانفعال اللذين كتبت بهما هذه الشوامخ ، فنحن كائنات مختلفة ، ربينا فى عصر مختلف ، وما نتخيله ليس هو ما تخيله أولئك الكتاب الراحلون ، وبالإجمال فإن كتبهم حية لأن حياتها تتجدد فينا ، لأننا نتخيلها من جديد ، وعبقريتهم تتخلص فى قدرتهم على تمكيننا من أن نفعل ذلك ، أى على قدرتهم المخصبة . فهذه الأعمال ليست زهوراً جميلة ضغطت فى ألبوم ، ولكنها تخرج بذوراً ، ومع أنها تموت فى جيل من الناس فإنها تؤتى أكلها فى جيل آخر . وهكذا استوحى كيتس - بالرغم من أنه كان بعيداً عن بوكاشيو ولم ير ما رآه - قصة من قصص بوكاشيو ليكتب «إيزابيلا أو وعاء باسيل» ومع أننا لم نر ما رآه كيتس فنحن نمتص رؤيته لنخرج رؤيتنا نحن .

فإذا اتفقنا على أن المهم فى الفنان، من وجهة نظر المجتمع ، هو قدرته المخصبة ، وأن المهم فى المجتمع ، من وجهة نظر الفنان ، هو قدرته على قبول الإخصاب ، وعلى

تمثيل رؤيته فى حيوية وجدة دائمتين - أفلا ينتج من ذلك أولا أن موضوع العمل الفنى وإن يكن هاماً فليست له ولا يمكن أن تكون له الأهمية الأولى التى يميل قسم من النقد الحديث ، وبخاصة النقد الاستبدادى ، إلى نسبتها إليه ؟

إن موضوع القصة أو القصيدة (وأنا أواصل الكلام باصطلاحات الأدب وإن كان من الممكن تطبيق المبدأ نفسه على الفنون الأخرى) إن موضوع القصة أو القصيدة هام لاشك فى ذلك ، لأنه لا يمكن أن توجد القصة ولا القصيدة بغير موضوع ؛ ولكن الموضوع ليس هو الجوهر أو الصفة المخصبة الخالدة فى العمل الفنى، بل هو قيد لها . فلا أحد يقرأ ديكنز الآن لأنه كتب عن إصلاح السجون ، ولا تورجنيف لأنه كتب عن النزعة التحريرية فى روسيا ، ولا فكتور هوجو لأنه هاجم نابليون الثالث ، إلا أن يكون مؤرخاً يبحث عن مادة . ولا أحد سيقرأ ويلز فى المستقبل لأنه اتخذ موضوعه ذات مرة من مبادىء معينة للجمعية الفابية . أو على الأصح ، قد يقرأ الناس هؤلاء الكتاب لأنهم مهتمون الآن أو فى المستقبل بموضوعات متصلة بتلك الموضوعات ، ولكن خيالهم لن يخصب بالموضوع - فإن أى مقالة كانت تصلح لذلك ، بل بالحماسة التى يتناول بها الكاتب الموضوع . إن القوة المخصبة ليست هى الموضوع ، بل العاطفة الجمالية التى يصبها الكاتب فيه ؛ وهذه العاطفة الجمالية لا يعبر عنها بالموضوع وحده ، ولا بالطريقة وحدها ، بل بالانسجام بينهما . لذلك يجب ألا نقول - إلا إذا خاطرنا بالانتهاء إلى العقم ! «إن هذا الموضوع غير مقبول ، أو ذلك الموضوع مغلق» أو «إن هذه الطريقة تستحق الإعجاب ، وتلك الطريقة ينبغى أن تستبعد» ، وهذا هو ما يقوله الاستبداديون فى جميع العصور . ومن الجنون والخطل أن نصيح : «ولكننا محدثون ، إن طرازنا الخاص من الاستبدادية صحيح فى الواقع . إن تفضيلنا للشعر الحر - أو ما شئت - هو فى الواقع الكلمة الأخيرة فى علم العروض . إن اتجاهنا الخاص نحو الكنيسة أو البروليتارية أو الرومنسية أو الواقعية- أو ما شئت -- هو فى الواقع القانون والأنبياء» . فإننا حين نقول ذلك نرتكب جميع الذنوب التى ندينها فى غيرنا عندما نقرأ تاريخ الأدب . فنحن نقول عن النقد الفكتورى إنه كان يبالغ فى الإلحاح على المضمون الدينى أو الأخلاقى للعمل الذى ينقده . وهذا صحيح ، ولكن ذلك النقد كان يدرى ما يفعله ، وكان يستطيع ، فى حدود ما يراه ، أن يكون عادلاً إلى درجة كبيرة ، فنحن نجد «الاسبكتاتور» قد استطاعت أن تقول حين نشرت مسز همفرى وارد روايتها «روبرت إلسمير» وهى رواية طعنت فى صميم المناقشات الدينية الفكتورية :

«مع أننا نختلف اختلافاً عميقاً مع المسز همفرى وارد فى نقدها للمسيحية فإننا نتبين فى كتابها صورة من أوقع صور المثل الأعلى الدينى الصادق ، التى قدمت لجيلنا فى ثوب رواية حديثة» .

كم من النقاد المحدثين الذين اعتنقوا إيديولوجية استبدادية ما . أو حتى مذهباً من مذاهبنا الاقتصادية ، وهى أقل عنفاً بقليل من تلك الإيديولوجيات ، ينتظر منهم أن يثنوا بهذه الطريقة على عمل كاتب «يختلفون معه اختلافاً عميقاً» من أجل قيمة هذا العمل نفسه ؟ لم يغب عن أذهانكم كيف نظر قسم من النقد ذو نفوذ – فيما بين هذه الحرب والحرب السابقة – إلى موضوعات معينة وطرق معينة نظرة استفظاع جعلتها تستبعد من المناقشات ومن كتب المختارات . فقد استبعد روبرت بروك استبعاداً تاماً من كتاب ييتس «مجموعة أكسفورد للشعر المعاصر» ، فيما عدا قصيدة واحدة عن السحب لا تمثل ذلك الشاعر . أما قصائده الحربية وقصائده الغرامية فقد عوملت باستهجان . وقد أعطى شاعر من الجيل نفسه ، وهو روبرت نيكولز ، مكاناً فى هذه المجموعة ، ولكن قصائده الحربية لم تمثل أيضاً . إذ أبى ييتس أن يفسح مكاناً لهذه القصيدة التى ستعيش حين يكون ثلثا القصائد التى جمعها قد أصبح نسياً منسياً :

« أكان ثمة حب مرة ؟ فقد نسيتها .

« أكان ثمة حزن مرة ؟ فما يزال حزنى باقياً .

« أيها الجندى البطل الحبيب الحى الميت :

« كل فرحى ، كل حزنى ، كل حبى لك ! »

وإذا كان ييتس وهو شاعر عظيم قد أمكن أن يعتقل هكذا بكره متعصب لموضوعات معينة وطرق معينة ، فكم يبلغ عنف التعصب وضيق عطنه عند تابعى المعسكر الذين يتوقف رزقهم نفسه على التصاقهم خلف المعسكر ! فقد رأوا أن الفن ينبغى أن يعكس بموضوعه ما يسميه ييتس «عاطفتهم الاجتماعية» ، وما أحب أن أسميه تعصبهم السياسى . ثم أصروا على أن بعض الطرق أو بعض أساليب الكتابة ينبغى أن تعتبر رجساً من عمل الشيطان ، ونبحوا ضد الرومنسية كما نبحت عوانس العصر الفكتورى ضد الجنس .

« ياللسماء ! حين يمضى هؤلاء بصياحهم الحاد إلى جحيم النسيان ،
سيظل بيت شعر لماجن ظريف ، حيا كنجم خافق » .

الشعر لوليم واطسون ، وقد استشهد به ييتس نفسه فى تقديمه لمجموعة أكسفورد. فما أعجب أن يستشهد به ويتورط هو نفسه فى مذمته ! لا ، ليس لنا أن نملى على الفنان موضوعاً ولا طريقة ، ولا لنا أن نحرم عليه موضوعاً ولا طريقة . فنحن لسنا معلمات فى صف ، ولسنا رقباء . إنما المهم أن يكون الموضوع مثيراً لعاطفة الفنان الجمالية ، وأن يكون الانسجام بين الموضوع والطريقة بحيث يلقى عليه سحراً يمكنه من أن يحل به إلهه ، ويلقى علينا سحراً يمكننا من أن يحل بنا إلهنا . لقد قال كيتس : «إن فضل كل فن هو فى ...» يالها من بداية لجملة ! لو انتهت صفحة مخطوطة كيتس عند هذه الكلمات ، وضاعت الصفحة التالية ، لتحرق العالم شوقاً إلى معرفة بقية الجملة . قال كيتس : «إن فضل كل فن هو فى ...» ولم يقل إنه فى موضوعه أو طريقته ، بل إنه فى عاطفته الاجتماعية أو فى التصاقه بأى مذهب أخلاقى أو فى معاصرته . لقد قال كيتس : «إن فضل كل فن هو فى عمقه» وماذا عنى بذلك ؟ من حسن الحظ أنه يخبرنا . فهو يمضى ليقول : «إذ يقتدر على جعل كل ما لا يلائم يتبخر . لاتصاله الوثيق بالجمال والحق» . ويجب ألا نخطىء فهمه ، فهولا يعنى «بما لا يلائم» ما قد ننفر نحن منه ، بل يعنى تلك الأشياء التى ينافر بعضها بعضا ، والتى تتصادم فى خبرتنا المباشرة ولكنها تنسجم حين ترى فى منظر الخلود . إن «مالا يلائم» عند كيتس هو «مالا يوافق» فى تسميتنا : متنافرات الزمن والمكان والفردية ، والحق الذى يبدو معارضاً لحق آخر ، والولاء الذى يبدو مصطدما مع ولاء آخر . إن وظيفة الفن هى أن يتغلغل بعمقه إلى هذه المتنافرات ؛ ويطلع على منظر للنظام فى فوضى الحياة ، ومنظر للجمال فى ذلك النظام ، ومنظر للحق فى ذلك الجمال ، ويقطر التجربة حتى نشارك فى جوهرها ، ونتمكن من استحضارها وتجديد أنفسنا .

- ٧ -

وقد يبدو إذن أنه بالرغم مما قلته فى البدء من أن الفن يغير طريقة ممارسته والمجتمع يغير أشكاله دائماً ، بحيث يلوح لنا نحن الذين نطفو فوق سطح التجربة أن ثمة علاقة متغيرة بينهما ، وبالرغم من أن العلاقة بينهما متغيرة فعلا بمعنى من المعانى، وأن علينا أن نعدل أنفسنا بحسبها دائما ، فإن التعديلات التى نعملها يجب أن تكون موجهة دائما نحو المحافظة على العلاقة الحقيقية الجوهرية . وتزداد أهمية اعتبار الفنان ملقحاً لروح الإنسان ، لا مروجاً لآرائه أو لآراء غيره ، فى عصر من التغير الاجتماعى الجذرى السريع. فالميل الظاهر فى عصرنا هذا هو تحول الفكر الإنسانى - وقد أفزعته سرعة التغير، وما يبدو من انحلال المجتمع إلى حالة من الجريان المستمر - إلى التجمد فى قطع متصلبة متشابهة من التقليد العنيف الخائف . التقليد الذى أدان كيتس لأنه لم يكن يكتب مثل بوب، والتقليد الذى أدان سوينبرن لأنه كان غير مسيحى ، والتقليد الذى اخترع فى أيامنا تلك الكلمة الجاهلة «هروبى» ، والذى يزعم أن الوعى الاجتماعى هو معيار الفن . وهكذا أوشكنا أن نطلب انضمام الفنان إلى كتيبتنا مثلما يفعل الاستبداديون ، أو أن نلح على ضرورة كونه مواطنا صالحاً - كما نفهم نحن من هذه العبارة - قبل أن ننظر إليه على أنه فنان مجيد . لا جرم أنه من المستحسن غالباً أن يكون الفنان مواطناً صالحاً بوصفه إنسانا ، وأن يطبع القوانين ويحارب أعداء بلاده ويهتم بسعادة الشعب . لا جرم أنه من المستحسن أن يفعل هذه الأشياء لأنه إذا فعلها فقد تكون التجربة ذات قيمة له ، وإذا لم يفعلها فقد يقع فى معارضة الدولة ويبدد طاقاته إما فى المنفى وإما فى صراعات هامة له بوصفه إنساناً ، ولكنها لا تعنيه بوصفه فنانا . غير أنه وإن جاز أن تكون صفة المواطن الصالح خيراً له فمن الواضح أنها ليست كذلك دائماً ، ومن المؤكد أنه ليس من حقنا أن نعرف له معنى هذه الصفة ، وأن نرفضه لأنه لا يخضع لتعريفنا كإنسان . فهل ندين توماس مان لأنه لم يكن مواطناً صالحاً - بالمقاييس النازية - فى دولته الألمانية ؟ وهل ننبذ شلى لأن سلوكه كان شديد الشذوذ بوصفه مواطناً ؟ لا ! إن لنا أن نفرض

قوانيننا على الإنسان ، ولكن ليس لنا أن نفرض آراءنا على الفنان . أما هو فيجب أن يعرف أنه وإن كان من حقه أن يعبر عن آرائه فليس من حقه أن يدرب المجتمع كما أنه ليس من حق المجتمع أن يدرب الفنان فيه . إن من حقه أن يعبر عن آرائه إذا كان موضوع هذه الآراء هو ما يحرك انفعاله الفنى لوقته لكن الويل له إن لم يتجاوز فنه تعليمه ويحمله بعيداً عنه ! الويل لشلى نفسه لو لم يكن قد نسى نسياناً كثيراً ورائعاً أن يكون داعية ! إن الخلود لا تؤخذ عليه الأصوات فى اجتماع سياسى، ولن يمكث الخلف فى مدرسة أى إنسان . نحن بنعمة الله أطفال عنيدون مسحرون . فدروسنا المدرسية وكتبنا المدرسية ومكافآتنا وعقوباتنا المدرسية لا تكاد تعنينا آخر الأمر ، قد نشتغل بها جادين ساعة أو ساعتين ، وقد نوجه عيوننا الاجتماعية الجادة إلى المدرس الذى يهيمن على هذه الأشياء ، ولكن ما نريد فى أعماق قلوبنا أن نعرفه هو العالم وراء هذا الفصل الدراسى الذى يهيمن عليه . فالشخص الذى نحبه ونذكره ليس هو ذلك الذى يرمينا بتخطيطه المترب «للحقيقة العليا» ، منقوشة عليه ، مناقشاته وأهواؤه وآراؤه ، ولا هو ذلك الذى يرسم خريطة للسماء على السبورة ، ويصب علينا سوط العذاب إن لم نسجد لها ، بل هو ذلك الذى يزيح الستار عن نافذة الفصل ، ويدعنا نرى سماءنا نحن ، بعيوننا نحن ، وتمكين البشر من هذه الرؤية هو ما أعتقده وظيفة التربية الحقيقية ، فإن اللفظ نفسه يعنى «أن تقود إلى الخارج»(*) وقد كانت قيادة روح الإنسان إلى الخارج ، بالنظام الذاتى الحكيم المحرر ، المبنى على العلم والدهشة ، هو فخر المعلمين العظام والجامعات العظيمة ، منذ بدأت المدينة إزهارها .

نحن مواطنون ، ولكنا رجال ونساء ؛ ولكنا أرواح . إنا نعيش بالروح وإن كنا نتعلم بالعقل – «العقل ، ذلك المحيط الذى يجد فيه كل جنس صورته ، ولكنه يتجاوز هذه الصور ليخلق عوالم أخرى وبحاراً أخرى مختلفة جد الاختلاف» . وإنما نصل إلى هذه العوالم والبحار والحق الماثل فيها بالرؤية ، الرؤية التى تنفذ إلى الروح من خلال الحواس ، لا بالتعليم . وقد كان شلى يعرف ذلك ، فكف عن الوعظ واسترعى النظر إلى شيء لم يكن طيراً بل كان أسمى كثيراًمن القبرة . وكان كيتس يعرف ، فلم يعظ على الإطلاق ، بل نسى فى رؤيته حتى البلبل . وكان هاردى يعرف :

(*) e - ducation – المترجم .

« ما أعظم الحب عندى !
أسـيـر فى المرج ليـلا
والصـمت ذو أشجـان
وإذ بـطـيـف يـرف
كـــذى جناح أهـلاً
من أقـرب الأغـصـان
قلبى إلى الحب يهـفـو
ما أعظم الحب عندى !
تـرى أتبـــقـى لديّـآ
عظيمة تلك حقا ؟ ...
فليـدع راع مـجـاب
ياروح عـودى إليـا ،
سبـحات قلبى ستبقى
والحـب ذو الأطـراب
أعظم ما كـان عندى !

فلنحذر أيها السيدات والسادة أن نبالغ فى التفكير تفكيراً اجتماعياً فى العلاقة بين الفنان والمجتمع ، فإن هذا الطريق من التفكير يحف به من جانب والقوميساريون من الجانب الآخر . وماذا بعد ؟ لكم أن تختاروا ما شئتم . «سبحات القلب والحب ذا الإطراب» ! القبرات والبلابل ؛ خذوها ، لكن خذوها فى أنفسكم . دعوا الفنان حراً ليكتشف ، وابقوا أحراراً حتى تستقبلوا وتعيدوا الخلق . أخرجوا لتجدوه ويسير عليكم أن تعرفوا الفنان الحق فى هذه الأيام ، فهو لا يضع شعاراً حزبياً : إنه الرجل الذى :

إمـــا رأى طائراً يـدرى غـــرائزه — إن كان أجـدل أو إن كان عـصفـوراً
ويزأر الأسـد الضـارى فـيـسـمـعـه — وليس يعـجـزه فـهـمـا وتفـسـيـراً
وصـرخـة النمـر فى أذنيـه بـينة — كلغـوة الأم إيضـاحـاً وتعـبـيـراً

ذلكم الفنان ، وأنتم المجتمع . والأسود والقبرات ، والنمور والبلابل ، والنسور والعصافير ، والحب وأطرابه ، كلها موضوعات للفن ، وكلها بين أيديكم . ولكن لا تحددوها ، لا تجلبوها إلى الفصل وتحشوها وتضعوا عليها البطاقات ، فإنكم لتفعلوا ذلك يجب أن تقتلوها أولاً . بل اخرجوا لتجدوها .

انتهت المحاضرة والحمد لله . وقد ردت النماذج جميعها إلى صناديقها . فهل نخرج إلى «سوق الغرور» ونرى القصص ، أم نعيشها ؟ إن باب الفصل مفتوح ! كالشأن دائماً فى الجامعات الحرة ، ولكن لنحذر أولئك الرجال الصغار الصارمين المتوحشين الذين يقولون إنهم أعطوا المفاتيح .

الفكرة الرّومنتيكيّة

من كتاب Liberties of the Mind



كتاب ممتاز للمستر جاك بارزون ، يقدم أساساً قيماً للمناقشة(*). والمؤلف أستاذ مساعد للتاريخ فى جامعة كولومبيا ، وهو من كتاب «تاريخ الحضارة» كما يقال فى بعض الأحيان دون دقة – فذلك تعبير منفر يجب ألا نسمح بأن ينفرنا فى هذه الحالة . فمعناه لا يعدو أن صاحبنا مؤرخ يحب أن ينظر إلى موضوعه من وجهة نظر العقل البشرى كما يعبر عنه الفلاسفة والفنانون . وهذا النوع من التخصص التاريخى له ما يسوغه كأى نوع آخر ، إلا أن فيه من الأخطار أكثر مما فى معظم هذه الأنواع . فتاريخ البحرية أو تاريخ الدبلوماسية يتألف من شطر من الحقائق التى يمكن التثبت من صحتها ، وشطر من التفسير . أما تاريخ الحضارة فجله تفسير . يجب ألا تخطىء فى النقل عن روسو أو جوته ، كما يجب ألا تنقل عنهما بطريقة تؤيد أهواءك وتحرف النص ؛ ومؤرخ الحضارة الأمين يوجه النظر إلى المراجع التى يبدو أنها تناقضه ، ويثير الاعتراضات على حججه ليرد عليها ، وينبه إلى الثغرات فى تعميماته هو نفسه ؛ ولكنه بعد هذا حر إلى درجة خطرة . على أنه إذا كان أميناً من هذه النواحى مثل المستر بارزون فقد تكون له قيمة كبيرة إذا قابلناه بفكر سليم . وليس الفكر السليم هو فكر الناقد المشغول بالجزئيات ، الذى يكتب «نعم» أو «لا» بجانب كل فقرة ليدل على موافقاته ومناقضاته ، بل هو بالأحرى الفكر المتأمل . فأعظم جدوى كتاب فى تاريخ الحضارة وأعظم ثناء يتلقاه ، حين يضعه القارىء على ركبتيه بين الفينة والفينة ويترك عقله يجول فى انطلاق وحرية حول الموضوع الذى يعالجه المؤرخ .

ولسنا نعدو الصواب إذا قلنا إن الموضوع الذى يناقشه المستر بارزون هو مستقبل العالم ، وإن كان من المرجح أنه سينفى عن نفسه أى غرض كهذا . وهذا موضوع لا تمكن مناقشته بتمامه . كما أنك لا تستطيع أن ترى بناء بتمامه . فقد تعلو فى الجو وتنظر إلى تخطيط البناء ، وقد تنظر إلى ارتفاعه من أى نقطة من البوصلة ، وقد تلج إلى داخله ، وكل منظر هو منظر يتيح لنا أن نصل إلى نتائج مهمة عن البناء بتمامه . والمستر بارزون ينظر إلى المستقبل من وجهة نظر الصراع بين الرومنسية والكلاسيكية . أى هاتين الطريقتين فى الحياة والتفكير ستسود ؟ وهل هناك أى بديل من الدفع والجذب التاريخيين بينهما ؟ إذا استطاع الكاتب أن يقدم جواباً مقنعاً عن هذين السؤالين فإنه يكون قد نظر إلى المستقبل نظرة متحيزة ، نعم ، ولكنها نظرة تتيح لنا أن نصل إلى نتائج هامة عن الموضوع كله .

(*) Romanticism and the Modern Ego. By Jacques Barsun

وبين فصول كتابه فصل بعنوان «الفن الرومانتيكى» ، وآخر بعنوان «الحياة الرومنتيكية» . والقارىء الذى يسمح لعقله بأن يسبح حول الكتاب يجد أن فكر المؤلف يغلب عليه التحرك بين هاتين الناحيتين من الموضوع ، فأحياناً يشعر القارىء حين يسمح للكتاب بأن يستريح على ركبتيه أن المؤلف ينظر إلى المستقبل من وجهة نظر فنان . ويسأل نفسه مثل هذه الأسئلة : هل ينتظر أن يقوم إحياء رومنتيكى أو كلاسيكى فى الأدب والتصوير والموسيقى ؟ وإذا حدث هذا الإحياء فماذا عسى أن يكون تأثيره فى المجتمع ؟ أحيانا يجد القارىء أن المؤلف ينظر إلى المستقبل من وجهة نظر الإنسان ، أى الكائن السياسى أو الاجتماعى ، ويسأل ماذا سيكون أسلوب تفكيره ، وماذا سيكون مطلبه من الفن ، وماذا سيكون شأن الفن عنده ، إذا أصبح للفن عنده شأن ما ؟ ونستطيع أن نقسم مناقشتنا هذه مثل ذلك التقسيم . فنستطيع أن نتكلم أولا عن الفكرة الرومانتيكية نفسها ، أو ما هى الرومانتيكية ، ثم ننظر بعدئذ فى تطبيق الفكرة الرومانتيكية على الفن والمجتمع ، ملاحظين دائماً العلاقة بينهما .

ولابد فى البداية من أن نهتم قليلاً بالتعارف . وقد خصص المستر بارزون قسماً كبيراً ممتعاً من كتابه لعرض عينات من الاستعمالات الحديثة لكلمة «رومنتيكى» يظهر منها أن هذه الكلمة قد استعملت بحيث تكاد تدل على أى شىء . فقد استعملها هافلوك إليس فى مقدمته لكتاب لا يدور «محادثات خيالية» بمعنى «لا شكل له» :

«أما وراء هذه الحدود فهو مفتقر إلى القوة الهندسية – قوة إيجاد التناسب فى كل كبير – وهو يمتد فى كل اتجاه بطريقة رومانتيكية خالصة أشبه بطريقة سبنسر» .

ومع ذلك فإن جوليان يستعملها فى كتابه «هكتور برليوز» بعكس هذا المعنى ، إذ يتساءل ، أليس «من خصائص الرومامنتيكية أن الشكل يتقدم على الموضوع ...» وهذه الاستعمالات المتناقضة لا تنتهى ، فالشواهد التى جاء بها المستر بارزون تدل على أن الكلمة قد استعملها كتاب محترمون فى معنى «غير واقعى» و «واقــعــى» ، و «محافظ» و «ثورى» ، و «روحى» و «مـادى» . ولقد بلغ هذا الاختلاط المدى الذى ليس لأحد أن يأمل بعده فى تثبيت استعمال يراعيه الجميع ، فخير ما يفعله أى كاتب هو أن يعرف مصطلحاته هو ، التعريف الذى يصلح لبحثه هو . ولهذا الغرض يمهد المستر بارزون بتمييز مفيد . فهو يشير إلى أن كلمة الرومنيسة فى الإنجليزية (Romanticism) تؤخذ منها كلمتان أخريان : «رومنتيكى» (romantic) و «رومنسى» (romaticist) ،

وهو يحتفظ بالكلمة الثانية لتدل على أولئك الرجال الذين ينتسبون تاريخياً إلى ما يسمى عادة بالعصر الرومنسى . أولئك الرجال الذين قد يختلفون فى الفكرة والطريقة ولكنهم ولدوا بين سنتى ١٧٧٠ و ١٨١٥ ، «وامتازوا فى الفلسفة وأمور الدولة والفنون أثناء النصف الأول من القرن التاسع عشر» . وحين نتحدث عن هؤلاء الرجال على أنهم «رومنسيون» تاريخياً ، تبقى كلمة «رومنتيكى» حرة لوصف جميع الفلاسفة والفنانين ورجال الدولة الذين هم الورثة الروحيون للفكرة الرومانتيكية أو لما يسميه المستر بارزون الرومنسية الداخلية ، مهما يكن تاريخهم . وهذه التفرقة اللفظية تزيل بعض الغبار ، ولكنها لا تخلص من البلبلة التى تصاحب استعمال كلمة الرومنتيكية نفسها .

ما هى العناصر الثابتة فى الطبيعة البشرية والتى يمكن أن يصدق عليها وصف الرومنتيكية ؟ إن الميل إلى الخلط بين الفكرة نفسها وبين مظاهر أو انحرافات معينة لها هو ما دعا أولئك الكتاب المحترمين الذين أورد المستر بارزون كلامهم إلى التناقض مع بعضهم بعضاً فى كثير من الأحيان . أما هو فيبحث تحت المظاهر المعينة عن المنبع الذى انبثقت منه . يقول .

«إن التعريف الذى نريده للرومنسية الداخلية يكون ببيان الشىء الذى قامت عليه سائر المواقف التى عددتها ، والذى يفسر تلك المواقف بالتبع . لماذا هاجم بعض الرومنسيين العقل ، ولماذا تحول بعضهم إلى الكثلكة ، ولماذا كان بعضهم متحررين ، وبعضهم رجعيين ؟ لماذا مدح بعضهم العصور الوسطى وعبد بعضهم الإغريق ؟ من الواضح أن الشىء الوحيد الذى يربط بين الناس فى عصر معين ليس هو فلسفاتهم الفردية بل المشكلة الرئيسية التى ترمى هذه الفلسفات إلى حلها . وفى العصر الرومنسى كانت هذه المشكلة هى خلق عالم جديد على أطلال العالم القديم . وكانت الثورة الفرنسية ونابليون قد اكتسحا كل شىء . وحتى قبل الثورة ، التى يمكن اعتبارها مظهراً خارجياً لتحلل داخلى ، لم يعد من الممكن أن يكتب المرء أو يصور كما لو كانت الأشكال القديمة لا تزال حية» .

ومع أننا نتوقف لحظة لنأبى أن نوافق المؤلف دون تحفظ على هذه الجملة الأخيرة، بما فيها من تعميم شديد ، فإننا قد نسمح له بأن يمضى ليقول «إن الفلسفات النقدية فى القرن الثامن عشر قد دمرت مسكنها نفسه . وكان على الجيل التالى أن يبنى أو يفنى . ومن ذلك نستنتج أن الرومنسية هى أولاً وقبل كل شىء بناءة وخلاقة . إننا

نستطيع أن نسميها عصر الحلول ، إذا قورنت بالقرن الثامن عشر الذى كان عصر التحلل» .

وهنا ندع الكتاب يستريح لنتأمل ما فيه .

هذه دقة إنذار . إن لكتاب التاريخ عادة مزعجة فى إقحام الموضـوع المعاصر . فهم يستطيعون لأدنى مناسبة أن يصبحوا عصريين إلى درجة فظيعة لأن هذا الجهد يؤدى بهم إلى تشويه التاريخ ، أو إلى الإسراف فى تبسيط ملاحظاتهم عن العصور القديمة من أجل توثيق الرابطة بين بحثهم التاريخى وبين ما سيجده قراؤهم فى صحيفة الصباح . ومن صفات المستر بارزون أنه برىء من هذا العيب بوجه عام ، ولكن القارىء يرتجف من أجله عند هذه النقطة بالذات ؛ فمن المحقق أن صحيفة الصباح ستقول إن مهمتنا أيضا «بناءة وخلاقة» وإننا على عتبة «عصر للحلول» سيتلو التحلل فى ماضينا القريب . وستقول صحيفة الصباح ذلك أملا فى أن تكسب قلوب ذلك العدد المتزايد من البشر ، الذين يحبون أن يؤمنوا بأن الثورات كاملة ، وأنك تستطيع أن تخرج من عصر كما تخرج من حجرة ، وأن العوالم الجديدة هى جديدة .

وليس شىء من ذلك صحيحاً . فالتغير نفسه هو دائماً نتيجة لأنواع من المحافظة متعددة وباقية . إن القرن الثامن عشر لم يتحلل بمعنى أنه اختفى . إن قواه غيرت موضع ثقلها ، وأضيفت إليها قوى جديدة ، فتغير اتجاه الناتج ؛ ولكن الأشكال القديمة لسياسة الدولة بقيت حية فى تاليران ومترنيخ . وما يصدق على سياسة الدول يصدق أيضاً على الفن ، وعلى أمور المجتمع العادية . وسيظل صادقاً صباح غد . حقاً أن بعض العصور أكثر «بناء» من غيرها ، فهى تضيف إلى مجموع القوى القديمة مزيداً من القوى الجديدة أو البادية الجدة ؛ لكن ليس عصر من العصور «خلاقاً» إلا إذا جاز أن يقال إن الإنسان يخلق الآجر الذى يصنعه من قش قديم، وأكوام فوق أسس قديمة. هذه نقطة تستحق الإيضاح لأن تصوير الفكرة الرومنتيكية نفسها على أنها ريح من الجنة أو من «لامكان» هو خدمة للاستبداديين الذين ينتقصون منها . فهى بحسب فهمهم فوضوية وعاطفية وهروبية وخالية من النظام ؛ ولذلك هم يرغبون أن يستعبدوا الإنسان والفن لمصلحة الإنسان نفسه. وهم يقولون إن الرومنتيكية إباحية خلقية وفنية ، ويضعون بإزائها الطريق الآخر المنقذ وهو ما يدعونه حريات نظام جديد (أو قديم) . ففصل الرومانسية عن ميراثها تشجيع لهذا النقد لها ، وإبراز لمبالغاتها العارضة بدلاً من طبيعتها الحقة كما يفعل أعداؤها .

وإذا كانت الفقرة التى نقلناها وتوقفنا عندها قد أزعجتنا بعض الوقت فإن المستر بارزون يحرص على ألا يبالغ فى عرض قضيته حين يتقدم نحو التعريف . فهو بعيد عن الزعم بأن الحركة الرومنسية كانت منبتة الصلة بالماضى ، حتى إنه يستطيع القول إن «الرومنسية الداخلية ، رومنسية الفرد بذاته ، لا تزال حية اليوم كما كانت حية في كل وقت مضى ، لأنها من الثوابت الإنسانية» ولا يكاد هذا الأساس يوضع حتى يكتسب البحث دلالة عميقة . فلا يعود مناقشة بين الجماعات الفنية ، أو الأحزاب السياسية ، أو الفرق الدينية ، بل يصبح محاولة (يقوم بها أيضا – كما سنرى – ماريتان والكلاسيكيون الكبار) للتمييز بين الثوابت والمتغيرات ، والنظر فى حظوظ البشرية ومطامحها فى ضوء هذا التمييز . وإذا كان البحث منصفاً للرومنسية فى اعتبارها من الثوابت الإنسانية ، فإنه يجب أن يعامل القوى المعارضة لها بمثل ذلك الإنصاف ، فلا يعرفها فى مبالغاتها وإصرارها المتعصب على قواعد «طائفية» خاصة ، بل فى رغبتها أن تخوض معركة الحياة تحت حماية نظام شكلى . وقد يسمى هذا تهيباً ، ولكنه – بمنظار آخر – تجرد نبيل من الأنانية ، وهو على كل حال من الثوابت الإنسانية .

ومالم ننظر إلى ما يسمى عادة بالخصومة الرومنتيكية الكلاسيكية على أنها صراع بين نزعتين متعارضتين فى الطبيعة البشرية ، وتعبير حقيقى عن انقسام الإنسان على نفسه ، فإن الخصومة سوف تظل على مستوى مناظرة بين تلاميذ المدارس . ولكننا إذا استطعنا أن نتناول المشكلة بسماحة عقلية حقيقية ، وأن نفهم – مع احتفاظنا بوجهة نظرنا – لماذا يرضى معارضونا بالعناء فى سبيل وجهة نظرهم ، فإن القضية تتغير – فليست المسألة أن يستطيع فلان جمع عصبة من أنصار الكلاسيكية الجديدة لديهم من القوة ما يسمح لهم بأن يلعنوا عمل فلان الآخر بوصفه بأنه رومنتيكى ، ولا أن تستطيع إحدى الجماعتين من الفنانين الانتساب إلى جماعة سياسية يستمد منها النفوذ وحركات التطهير . إنهما بصر الإنسان ، وعينا روحه . وشر جريمة تقترفانها هى أن تضطهد إحداهما الأخرى . فكل منا ميال بالطبع أو بالتطبع أو بكليهما إلى أن يتخذ نظرة رومنتيكية إلى الفن والحياة ، أو نظرة كلاسيكية إليهما . ولكننا نخطىء كنه الحياة نفسه – كون جمالها وتنوعها كعذابها نابعين من انقساماتها – إذا لم نعترف بأن الحق الذى يؤمن به معارضونا هو حق بالنسبة لهم .

ليست القضية إذن : أى النظرتين صواب وأيهما خطأ ، أيهما إيمان وأيهما فسوق ؟ بل هى : على أيهما يكون الاعتماد فى المستقبل ؟ ومن هذا السؤال ينبع سؤال آخر : هل من الممكن أن يكون الناس قد عانوا عناء كافياً من المحافظة على هذه الخصومة الدائمة ، التى مزقت العالم اجتماعياً وفنياً وأخلاقياً ، حتى أنهم سيبحثون عن سبيل لتجاوزها ، وسيجدون هذا السبيل ؟ قد ينظر الكلاسيكيون الجدد إلى هذه الفكرة نفسها على أنها فكرة «رومنتيكية» . وقد يدينها بعض القوم – وهم الماديون – لهذا السبب ، قائلين ، بطريقتهم البالية ، إن الإنسان عاجز عن هذا التجاوز لكونه حيوانا اقتصادياً ، وإن الحياة فى كنه طبيعتها حرب اقتصادية . ولكن أولئك الكلاسيكيين الجدد الذين يسميهم المستر بارزون التوميين الجدد والذين يعاملهم على أنهم أعداء (وأظنه مخطئا فى هذا) قد لا يستنكرون التوفيق بين السلطة التى يرجعون إليها وبين الفكرة الرومنتيكية . سيعارضونه إذا اعتبروا الرومنتيكية ملحدة وخائنة وإباحية، أو إذا تباهت بأنها كذلك، ولكن هذه هى الصورة التى يصورها أعداؤها بها ، وهى صورة لدى التوميين الجدد من العلم والوداعة ما يجعلهم يرفضونها – إذا اعتبرنا رجالاً من أمثال ماريتان بين هذا الفريق .

وفى كتاب المستر بارزون فقرات تستثير أولئك الذين يجدون كلمة الرومنتيكية تهديداً وإهانة ، ولكنها لن تعمى ذوى العناية الصحيحة بالأساليب المحكمة عن صدق تعريفاته ، ولا عن الفرصة التى تتيحها للوفاق بين فلاسفة وفنانين ، إن فرقهم المبتدأ فالجامع بينهم أنهم أهل روح . فالرومنتيكية عنده – إذا جاز لنا أن نوجز ونفسر – هى انفعال نحو تغيير الحياة ، ينبع من إدراك للتضاد بين عظمة الإنسان وبؤسه ، وقوته وضعفه ، واتساع أمله وضيق حاله ، وتغذيه فلسفة تتجاوز هذا التنافر المحسوس وتحوله إلى انسجام . وحجر العثرة هنا هى فى تنكير «فلسفة» . وحرى بنا أن نضيف أن عبارة المستر بارزون هى «فلسفة أو دين أو إيمان» . وهو يقول بعد ذلك إن بسكال «وجد هذا الإيمان فى *المسيحية الزاهدة*» . فى حين أن الرومنسيين وجدوه «فى موضوعات شتى للاعتقاد : الحلولية ، الكاثوليكية ، الاشتراكية ، المذهب الحيوى ، الفن، العلم ، الدولة القومية» . ثمة أناس إذا قرءوا هذا فسيصفقون الباب فى وجه الرومنتيكية . فهم قد أعطوا العهد . وهم لا يعترفون إلا «بموضوع واحد للاعتقاد» يشرع اتخاذه ، لا بعشرة ؛ والرومنتيكية تهددهم بخلطاء خطرين . وهكذا تفعل الرومنتيكية ، وهكذا تفعل الحياة ، فكلاهما خطر . ولكن الرومنتيكية ، كالحياة ، ليست هى نفسها ديناً ، بل أحد الطرق التى يمكن التعبير بها عن الدين . إنها أداة للروح ، يمكن أن يحسن استعمالها أو يساء .

الرّومنتيكيّة فى الفن

من كتاب : Liberties of the Mind

حيث لا تكون المعارضة للرومنتيكية ناشئة عن اضطراب الفكر أو مرارة التشيع فحسب ، فإن جانباً كبيراً منها ينشأ عند رجال الدين الذين يشعرون أنهم لا يمكن أن يقبلوا شكلاً من التعبير الفنى يعكس بسهولة فلسفات أو أدياناً غير فلسفتهم ودينهم . فهم بوصفهم أصحاب عقيدة يرتابون فى الرومنتيكية لأنها رحبة الصدر ، بل إنهم أحيانا - وبوصفهم مسيحيين - يحذرونها لأنها قد تفسح المجال للأسد حتى ينام ويقوم مع الحمل .

وهذا شك لايمكن دفعه عن الرومنسية بأى نوع من الإنكار . فإنها ليست مبدأ فرقة مقصورة على أصحابها ، فالوثنيون والمسيحيون جميعاً يمكن أن يكونوا رومنتيكيين ، ولكن لها خصائص مميزة أولاها أن الرومنتيكية تعنى دائماً بطبيعة الأشياء التى تتناولها وجوهرها أكثر مما تعنى بمظاهرها ، وأنها لا تعنى بمظاهرها إلا بقدر ما تشير إلى طبيعتها وجوهرها . ولهذا السبب تتهم فى كثير من الأحيان بأنها غير واقعية ، أو - بالرطانة الحديثة - «هروبية» ، وأصحاب هذه الاتهام هم من يعنون أولا بالظاهر ، فى حين أن ما تبحث عنه الرومنتيكية أو ما «يُهرب» إليه هو فى حقيقة الأمر واقع أعمق مما يحلمون به . وهذا يتفق مع التعريف الذى سبق أن قدمناه. فالبحث عن الواقع الكامن تحت المظاهر هو جزء من البحث عن شىء «يتجاوز التنافر المحسوس ويحوله إلى انسجام» .

ولابد أن يكون أعداء الرومنتيكية الماديون معارضين لهذا البحث . فهم أيضاً يلاحظون التنافر وهم يلاحظون أن الإنسان جائع وسط ثراء الطبيعة ، أو أنه يخوض الحروب مع أن مسرات السلام ماثلة دائماً أمامه . وهم يقولون : إن هذا التنافر مناقض لمصلحته المادية ، فإذا مثلناه بفننا فى مظاهره الحقيقية فإن الإنسان سيرى كم تنتقص مصالحه ، وكم يمكن أن يكون أكثر ثراء أو أقل ميلاً للحرب ، وسيستخدم أنواع العلاج المناسبة لذلك . وهذا هو التبرير الفلسفى للمذهب الطبيعى . وهو يفشل دائماً لسببين : أولهما أن الإنسان لا ينقاد آخر الأمر لمصلحته المادية - ذلك أنه عاطفى بجسده ، روحانى بجوهره . وثانيهما أن المذهب الطبيعى عقيم عقم الإحصاءات مهما تكن مثيرة للاهتمام فى نفسها . فكلاهما لا يلقح خيال القارىء أولا يمكنه من أن يتخيل بنفسه ما يقع خارج خبرته المباشرة أو الخبرة المباشرة التى ينقلها إليه الكاتب الطبيعى أو عالم الإحصاء .

ويرد أعداء الرومنتيكية الماديون بواحد من ردين : فإما أن يقولوا إنه لا يوجد شيء «في الخارج» فيتخيله الإنسان ، أو تجاوز يحول التنافر إلى انسجام فيمكنه أن يصل إليه ؛ وعلى هذا يكون المطلب الرومنتيكي كله باطلاً وخداعاً . وإما أن يقولوا - وهذا الرد حديث نوعاً - إنهم قد اكتشفوا تصوفهم الخاص ، وتجاوزهم الخاص الذي يحول التنافر إلى انسجام ، وإن ذلك يتخلص في فكرة جماعية الإنسان . والرد الأول هو الذي أوجد المذهب الطبيعي ، وجوابه هو ما كان يمكن أن يجيب به بليك على زولا . أما الرد الثاني ففيه طرافة تسترعي الاهتمام وتثير الفكر ، لأنه إن صــدر عن ماديين لا يملون مهاجمة الرومنتيكية فهو نفسه رومنتيكي ، وهو يفسر ما قد يبدو لولاه غير قابل للتفسير : أعني حب أنصار الجماعية للرمزيين : لڤاليري ومالارميه بل وبودلير ، الذين هم الورثة المباشرون لرمزيي النصف الأول من القرن التاسع عشر . وبما أن الرومنتيكية كما سبق القول ليست فرقة مقصورة على أصحابها ، فلا ينبغي إذا اتفق أن كنا فرديين وذوي عقول متحررة أن ننكر رومنتيكية رجال إن كانوا جماعيين ، كما أنه لا ينبغي للرومنتيكي المسيحي أن ينكر زمالته للرومنتيكي الوثني . وإذا استمر الجماعي على فكرته الجماعية الخاطئة في رأينا فذلك ليس مما يعنينا فنياً ولا ينبغي أن يؤثر في نقدنا الفني . فشغلنا كفنانين ونقاد هو أن نميز بين الفنانين لا أن نضطهد رجالاً يخالفوننا في الدين أو في السياسة .

يمكننا أن نعود إذن - وربما يكون معنا مجند جماعي جديد - إلى تلك الصفة المميزة للرومنتيكية ، التي عبر عنها بارزون حين قال إن «الرومنسية هي الواقعية» وينبغي أن نسهب في نقل عرضه لهذه الحقيقة ، التي قد يراها كثير من الناس متناقضة للوهلة الأولى ، فبعد أن يقول إن الكلاسيكية الجديدة في القرن الثامن عشر قد ماتت في التجريد و «العموم» - وهذا قول صحيح في جملته - يمضي لبيان ما رمى إليه الرومنسيون وحققوه ، وكيف جددوا حياة الفن :

«على خلاف العبارة الشعرية واللفظ «النبيل» قبل الرومنسيون كل الكلمات ، وخصوصاً ذلك الرعيل المهمل من الكلمات العادية ؛ وعلى خلاف الاقتصار على ميثولوجية إغريقية رومانية مختارة ، قبلوا الميثولوجية الكلتية والجرمانية ؛ وعلى خلاف البيئة الواحدة والنبرة الواحدة للتراجيدية الكلاسيكية ، درسوا وصوروا التنوعات الواقعية التي عرفت باسم «اللون المحلي» . وعلى خلاف الموضوعات القديمة والسلم الثابت للمحاسن التصورية الذي وضعته الأكاديمية، أخذوا العالم جميعاً، المرئي وغير المرئي ،

كما أخذوا كل درجات الألوان ، وعلى خلاف القواعد الأكاديمية التى كانت تمنع استعمال بعض الجمل والمقامات والانتقالات ، حاولوا أن يستعملوا ويشكلوا كل التوفيقات الممكنة للأصوات » .

وأعادوا اكتشاف العصور الوسطى ، ومدوا اهتمام الفن « إلى أماكن بعيدة مثل أمريكا والشرق الأدنى ، فكوفئوا على جهودهم بأن سموا « طلاب الغريب » . واستمدوا موضوعات فنهم من كل طبقات الناس وأحوالهم . وأخيراً فإنهم :

« على خلاف النظرة المادية التى تقول بأن كل ما هو موجود يجب أن يكون محسوساً ، فحسوا فى فكرتهم عن الواقع مكاناً لعالم الأحلام ، وللملغز فى الإنسان وفى الطبيعة ، وللخوارق . فعلوا ذلك كله قاصدين ، فى صبر وإلحاح شأن الرواد والمستكشفين » .

والآن يحق لنا إذ نقرأ هذا أن نلاحظ وجوه الشبه بين حالهم وحالنا ، كما نلاحظ وجوه الاختلاف .

أما وجوه الشبه فواضحة. فبعد أن وصل القرن التاسع عشر إلى سمته وتجاوزه، كان هناك شفق رائع . ويكفى أن نذكر اسمين : هاردى فى النثر ، وييتس فى الشعر ، نقلا إلى من بعدهما تراث الرومنتيكية ، الذى امتحنه الجورجيون ثانية وجددوه . ثم كانت حرب ١٩١٤ فقطعت الخيط . وبدأ رد فعل مادى عنيف . فهوجم واتهم جميع الكتاب الذين «فسحوا فى فكرتهم عن الواقع مكاناً للملغز فى الإنسان وفى الطبيعة» ، أو بحثوا عن واقع خلف المظاهر ، أو جاهدوا ليكتشفوا فى فنهم فلسفة تحول التنافر بين اتساع أمل الإنسان وضيق حاله إلى انسجام - أى جميع الكتاب الرومنتيكيين ، فيما عدا قلة ، مثل ييتس نفسه ، كانوا أخطر من أن يهاجموا ، أو يرموا لحماً للذئاب . وقد عبر هاردى عن نتيجة ذلك فى سنة ١٩٢٢ بفقرة استشهدت بها فى مناسبة سابقة:

« إن أفكار أى أديب معنى بالمحافظة على حياة الشعر لابد أن تجزع لمستقبل الشعر الإنجليزى المحفوف بالخطر فى هذه الأيام ... والحدس الجرىء لايكاد يسمح بأمل فى زمن أفضل ، إلا إذا تغيرت ميول الناس . إننا مهددون - فيما يظهر - بعصر مظلم جديد ، سواء أكان ناشئاً عن أن عقول الشباب قد أصيبت بهمجية الذوق بتأثير الحرب الأخيرة وجنونها المظلم ، أم عن أى سبب آخر» .

وقد استمر العصر المظلم . ويمكننا أن نصف خصائصه البارزة – مع تغييرات لا تمس الجوهر – بالأوصاف التى استعملها المستر بارزون ليصور أحوال الفن التى ثار عليها الرومنسيون . ففى العقدين الثالث والرابع من هذا القرن لم تكن العبارة الشعرية واللفظ «النبيل» مطلوبين بل كانا مستهجنين ، ولكن النتيجة أشبهت النتيجة فى نهاية «النظام القديم» ، إذ حدد متن اللغة تحديداً صناعياً متأنقاً . وفى العقدين الثالث والرابع عندما اقتصر الاستعمال على الميثولوجية الجماعية ، وتوحدت البيئة والنبرة فى شكاة حديثة لم تكن أقل صلابة فى خلوها من الشكل مما كانت التراجيدية الكلاسيكية بأشكالها فى يوم من الأيام . وكان ثمة إصرار على الموضوعات «المعاصرة» يماثل فى حذلقته إصرار الكلاسيكيين على الموضوعات القديمة . وفى جميع الفنون وضع «سلم ثابت للمحاسن» لم تضعه الأكاديمية بل وضعته المجتمعات الأدبية المغلقة . وكانت القواعد ضيقه وصارمة حتى أن كتابة أولئك الذين خضعوا لها أصبحت بالتدريج غير مفهومة إلا لقلة من المطلعين على الأسرار .

وعلى هذه الأحوال جاءت حرب جديدة ، وانحلت المجتمعات الأدبية المغلقة فى صمت مكتوم . ولقد يبدو أنه إذا كان لحياة الفن أن تتجدد فى المستقبل فيجب أن يأتى التجدد من فنانين مستعدين لقبول جميع الألفاظ ، واستعمال جميع الميثولوجيات ، وقبول جميع درجات الألوان ، و« أخذ العالم جميعاً » ، المرئى وغير المرئى . ولا عليهم إن سموا أنفسهم رومنتيكيين أو لم يفعلوا . ثم لا عليهم إن سماهم الجبناء « هروبيين » أو « طلاباً للغريب » . ما عليهم إلا أن يدرسوا ويصوروا «التنوعات الواقعية» للتجربة – أى أن يكونوا واقعيين رومنتيكيين بالروح إن لم يكن بالاسم ، وأن يبحثوا عن ذلك الجمال الذى يحول التنافر إلى انسجام ، والذى هو جوهر الأشياء جميعاً .

ولن يصلوا إلى ذلك – والحق يقال إنهم لن يصلوا إلى شىء يستحق الوصول إليه والعالم كما هو الآن – إن هم نظموا أنفسهم ، بدورهم ، فى فرقة مقصورة على أصحابها ، معلنة عن نفسها . وقد يبدو أنه لا ضير فى صدار مطرز ومعركة «هرنانى» أخرى ، ولكن المعركة التى على الواقعيين الرومنتكيين أن يخوضوها ليست معركة مع غيرهم من الفنانين ، حتى ولا الجمعيات الأدبية المغلقة التى تنتسب إلى «العصر المظلم» على حد ما وصفه هاردى ، بل هى معركة – آخر معركة فى المدينة الغربية إن لم تنته بالنصر – ضد من أجرؤ على تسميتهم بعصابات الروح ، على الرغم من عنف هذه العبارة . فهناك عصابات فى الفن كما أن هناك عصابات فى السياسة . وكلتاهما

ترمى إلى أن تشوه الشخصية الإنسانية وتفككها وتستعبدها - إلى أن تدفع الناس للاعتقاد بأنهم ليس لهم وجود حقيقى إلا كوحدات فى كتلة ، إلى أن تصمَهم عن التنافر بين اتساع أملهم وضيق حالهم ، وأن تميت فيهم الأمل فى الخلاص . لقد كان فى الماضى مستبدون كثيرون ، ولكن لم يحدث قط فى تاريخ العالم أن كانت للعصابات نحلة كما فى هذه الأيام ، نحلة تلقى تأييداً صامتاً من كثيرين لا يشعرون بوجودها . ومن بين طرقها الانحطاط بالفن ، وتحويله إلى عمل ميكانيكى ، والهبوط به إلى حال إنتاج جماعى ، فإن الإنسان إذا تعلم أن ينظر إلى الفن على أنه شىء لا ينتمى إلى الجمال والحق بل إلى الرأى وحده فإنه سيفقد بصيرته ، ويصبح كما يريده رجال العصابات ، حيواناً مجتمعاً فى قطعان .

إن ذلك السباق يتوقف عليه الشىء الكثير ، بحيث يحق لنا أن نسأل : ألم يحن الوقت ليتجاوز الرومنتيكيون والكلاسيكون عن خلافاتهم ، أو على الأصح ليتجاوزوها ، باعتبارهم رجال روح وليسوا رجال عصابات ؟ أما من ناحية الرومنتكية فالمقاومة دفاعية فى الأعم الأغلب . فقد استعملت كلمة « رومنتيكى » طوال ربع قرن على أنها إهانة ، والإهانة تستثير الدفاع . إن المستر بارزون يستخدم أحياناً نبرة التعصب فى الكلام عن الكلاسيكيين ، ولكننا غير محتاجين إلى أن نقلده فى هذا . وعلى كل حال فإذا تذكرنا أن جانبا من عنفه راجع إلى أنهم فى وجدانه يتمثلون فى شخصية لويس الرابع عشر وإلى كرهه لذلك الملك . فإن ما يكتبه عنهم ذو قيمة من حيث الوصف والتحليل .

« إن أقصر طريق إلى الوحدة هو أن نختار من بين جميع طرق الحياة الممكنة ، تلك التى تبدو للسلطات الحاكمة أنفع وأحكم وأعم ، وأن نفرض هذه الطرق قانونا للسلوك العام والخاص ... مثل هذا النظام يوجد الاستقرار فى الدولة ، ومعه كل خصائص الثبات : العظمة الثابتة ، والوقار ، والسلطة ، وكمال الصقل ، على حين يخلق فى الفرد كمال الخلق وأمن النفس وسلامتها ... وهذه ، فيما أرى ، هى النظرة إلى الحياة التى يصدق عليها وصف « الكلاسيكية » بصرف النظر عما إذا كانت قد فرضت على أوربا فى عهد لويس الرابع عشر ، أو دعا إليها فى شيكاغو القوميون المحدثون ذوو العقلية الكلاسيكية » .

هؤلاء هم الكلاسيكيون كما يراهم المستر بارزون . ووجهة نظرهم فيما يرى أن كل ما يفكر فيه الرومنتيكي ويفعله خطأ : فهو يباعد بين نفسه وولوج أقصر الطرق إلى الوحدة والسلام إلى حد أنه يصر على واقعية ازدواج الفكر والتناقض . وهو يرفض المواصفات البسيطة التي تربط الناس بعضهم ببعض ويفضل التنوع الإنساني ، وهو يدعي - لجدة شعوره برغباته الخاصة - أن حكم المجتمع قاهر وظالم ، حتى إنه ليصبح فوضوياً في الأمور العامة ، بالقوة على الأقل ... وهو لذلك في موقف الناعي دائماً لحالةٍ هو وحده الملوم عليها . وحتى العزاء الأخير هو محروم منه ، فما أنه رفض كل عون من المواصفات الاجتماعية فإن من المحتم أن يبقى فنه وفلسفته ودينه متنوعة متعددة الأشكال خالية من النظام - ومن ثمة غير مرضية » .

ومن المحقق أن هناك كلاسيكيين - أو استبداديين كما نفضل أن نسميهم - قد جلبوا على أنفسهم هذا الهجوم . فقد شوهوا الفكرة الرومنتيكية بل ذهبوا إلى حد السخف حين جعلوها مساوية للهتلرية لأن هتلر كان عاطفياً ، أو للشيوعية لأن الشيوعية كانت ثورية ، وبعضهم قد دفعهم كرههم للرومنتيكية وخوفهم منها إلى حد التحالف مع الماديين على النقد المر لها . ومع ذلك فإن التوفيق بين وجهتي النظر في مجال الفن غير مستحيل . ومن المؤكد أنه ضروري وعاجل .

ليس التوفيق مستحيلاً الآن ، كما كان منذ سنوات ، لأن الجرح الذي أصاب العالم من الماديين الجماعيين أعمق من أهواء الناس فيما مضى . ونقطة الضعف الأساسية في كتاب المستر بارزون هي عجزه عن أن يرى هذا . وهذا النقص لا يبدو طالما هو في النقد الصرف . فالفصل الذي يبين فيه كيف أساء أعداء الرومنسية - بخشونة وجهل - عرض روسو هو مثلا فصل قوي ولا يمكن الرد عليه . ولكنه حين يلتفت التفاتة معاصرة في ثنايا بحثه التاريخي يشعرك أنه منقطع الصلة بأوروبا المعاصرة . فهؤلاء الذين يسميهم « القوميين الجدد ذوي العقلية الكلاسيكية » هم أقل خوفاً من الرومنتيكية مما كانوا ، والرومنتيكيون أقل خوفاً منها . فهناك خوف لا يشك أنه أعظم من كلا هذين الخوفين الداخليين . وقد دخل في النقد نفسه تسامح المقاساة المشتركة وطاقة الصبر المشترك .

ليس الكلاسيكيون حمقى إلا بالنسبة لأغراض المخاصمة المحتضرة ، وإن كانوا يسعون إلى الانسجام المتجاوز عن طريق الأخذ بقواعد لا يراها الواقعيون

الرومنتيكيون ضرورية . والتوميون الجدد يؤمنون بالسلطة ، ولكنهم ليسوا ماديين . إنهم ليسوا عصابة . والواقعيون الرومنتيكيون يفهمون هذا .

وإزاء ذلك يدرك الكلاسيكيون أنفسهم أن الخطر الحقيقى على ما يحبونه ويحترمونه ليس هو تنوع الرومنتيكيين الحر بل هو تجميد العالم كله فى أشكال من المادية التى لا تؤمن بإله ، ولهذا فهم أقل ميلا إلى الحديث عن الرومنتيكية كما لو كانت مرادفة للخلو من النظام وبعد فإن الواقعية الرومنتيكية فى المستقبل لن تكون على الأرجح عرضة لمثل هذا الشك . إن كثرة الحديث عن إمكان قيام بعث كلاسيكى ، مع الحديث فى نفس الوقت عن إمكان قيام بعث رومنتيكى ، لا تخلو من سبب . فالرومنتيكية الآن تقبل قواعد جديدة والكلاسيكية تقبل حرية جديدة . وهذا القبول المزدوج ، وهو توحيد للقوة ضد المادية ، يجب أن يخلع صفته على فن المستقبل ، إذا كان للفن أن يصبح مرة أخرى كما كان دائماً فى أعظم أحواله – سلاحاً ضد الكبرياء والغرور والنفاق وقسوة القلب .

تراث الرمزية

من كتاب : Reflections in a Mirror

لدى القراء شك طبيعي في محاولات النقد لتصنيف الفنانين ؛ ومثلهم في ذلك الفنانون أنفسهم . ما قيمة أن نسمي بودلير بهذا الاسم أو ذاك ؟ لقد بدا لسانتسبرى إزهاراً ثانياً للرومنسية . وقد أعادت الدكتورة ستاركى إلى الذاكرة – في طبعتها الجديدة «لأزهار الشر» – أن العادة في وقت من الأوقات جرت بالكلام عنه على أنه برناسي ، ويبدو الآن أنه لم يكن لذلك من سبب أقوى من أن بعض أشعاره وجدت مكاناً في تلك المجموعة الشعرية الشعبية جداً «البرناسي المعاصر» . والدكتور بورا يعده رمزياً مع ملارميه وڤرلين . فهل هذا كله مجرد تحذلق ؟ لقد كانت عبقرية بودلير وتأثيره من السعة بحيث وجد رسائل الإلهام في كل قسم من منضدة البريد ، ووجدت رسائله سبيلها إلى كل عنوان . إن الإنسان مخلوق فريد . أفليس النقد التحليلي – والتصنيف جزء منه – مضيعة للوقت بالضرورة ؟

إنه أحياناً كذلك . فالثرثرة عن «المدارس» و «الحركات» ، وما يسمى في أمريكا «بالاتجاهات» خطر إذا أغرى الناقد بالانحراف عن فنه الحقيقي في التفسير الفردى ، وقاده إلى المبالغة في تأكيد نواحي الشبه والاختلاف التي تتفق مع فكرته . ومع ذلك فإن الفنان ، مهما كان هو نفسه فردياً ، لا يمكن أن «يقرأ» في معزل عن غيره . فهو جزء من كتاب زمنه . والكلام عن الرومنتيكيين أو البرناسيين أو الرمزيين قد يؤدى إلى جنون تعليق البطاقات ، ولكنه في الأغلب محاولة أمينة وضرورية لرؤية الفنانين في علاقتهم الواحد بالآخر ، ومن ثم في علاقتهم بالحياة نفسها آخر الأمر . وكون كل إنسان مخلوقاً فريداً ، وكون ذلك هو كنة الخلق ومعجزته ، وإنكاره هو كنة الإلحاد – هذا السبب نفسه يجعل الرابطة بين الفرديين الممتازين ، أي بين الشعراء ، ذات قيمة «متجاوزة» حيث يمكن أن تلمح حقاً . وأقول «متجاوزة» لأنه حيث تكون تلك الرابطة شيئاً أكثر من تحالف صناعي بين أعضاء فرقة فإنها لا توجد على مستوى من المصلحة المشتركة أو الطموح المشترك ، بل على مستوى متجاوز ، وهي إشارة إلى الحقيقة . وتجميع الشعراء صناعياً في «مدارس» لا لسبب إلا جعلهم يندرجون بسهولة في فصول الكتب التعليمية ، رذيلة من رذائل المربين ؛ ولكن تبين الأصل الروحي المشترك لرجال متباينين كبودلير وستيفان جورج أو ملارميه وألكسندر بلوك ليس فضيلة علمية فحسب ، بل هو أكثر من ذلك بكثير، إنه – والعالم على ما هو عليه الآن – خدمة للبشرية .

وهذه هى الخدمة التى قدمها عميد كلية وادهام فى درسه(*) لفاليرى وركله وجورج وبلوك وييتس وعلاقتهم برمزية بودلير وڤرلين وملارميه بطريقة نعذر إذا فهمنا منها أنه لا يدرك - لتواضعه - مدى ما يثيره كتابه من اهتمام واسع وعميق .

« كتبت منذ بضع سنوات سلسلة من المقالات عن بعض الشعراء الذين أهتم اهتماماً خاصاً بأعمالهم ، كتبت هذه المقالات لنفسى ، وكنت فى الحقيقة لا أنوى نشرها . ثم كنت أعرضها على بعض الأصدقاء أحياناً ، فألحوا على فى أن أجعلها كتاباً . فهم يقولون إن ثمة اهتماماً عاماً بهؤلاء الشعراء ، وحاجة إلى نوع من الدرس لهم ... وهذا الكتاب لا مطمح له فى أن يعد علماً أو بحثاً ، ولا يعدو أن يكون محاولة للتفسير والنقد » .

فليكن ذلك . فهذا معناه أن من سبق لهم بعض المعرفة بفاليرى وألكسندر بلوك قد يسرهم أن يزيدوا معرفتهم ، ولا شك أن هذه المقالات ضرورية لهم ؛ ولكن لها قيمة أخرى لا يدعيها المؤلف . فهناك ألوف لا يكاد بلوك وستيفان جورج يعدوان اسمين عندهم ، وهؤلاء قد يجدون فى هذا الكتاب خريطة تهديهم إلى مناطق من عقولهم لما تستكشف . ففيه أولا فضيلة العرض الواضح فهو يصف الشعراء الذين يتحدث عنهم، يصفهم وصفاً شاملاً فى عطف وإنصاف ، غير محاول أبداً أن يستخدمهم دمى فى نظرية ، غير مبد أبداً تعالياً على القارىء الجاهل المسكين الذى يتفق ألا يكون منتمياً إلى فرقة ، قاصراً اهتمامه دائماً على تبين غرض الشاعر وتفسير شعره طبقاً لذلك . والكتاب من هذه الناحية نافذة مفتوحة على فساد جو كثير من النقد المعاصر ، الذى تعود أن يدرس أعمال الأساتذة كما يدرس السياسيون خطب منافسيهم للبحث عما يمكن أن يحرقوه أو يستخدموه . فالدكتور بورا عادل حتى حين يقتبس ، وهو يقدم ترجمات لمقتبساته من الألمانية والروسية . والفقرات التى يقدمها كثيرة وصادقة التمثيل حتى إن العارف بأى موضوع من موضوعاته يستطيع أن يختبر حججه اختباراً منصفاً، والملم به لأول مرة يشعر أنه قائد أمين . على أن ذلك ليس بكل شىء . فمن الممكن أن يكون الكاتب مفسراً صادق التفسير لشعراء بالذات ، وأن يكون كتابه مع ذلك ضئيل القيمة إلا لدارسى الشعر المتوفرين عليه . ولكن النقد أحياناً يمد باعه دون أن ينحرف عن موضوعه ، بحيث يسير بالقارىء من تفهم لشعراء معينين إلى تفهم

(*) The Heritage of Symbolism, by C. M. Bowra

للشعر نفسه ، وللعصر الذى كتب فيه . والفترة التى يتحدث عنها الدكتور بورا هى نصف القرن الواقع بين سنة ١٨٦٠ وأيامنا هذه ، وهى تنتهى بييتس . وإذا سألنا أنفسنا ما نحن ، بل وماذا نصير ؟ فقد نجد هنا الجانب الشعرى من الجواب ، أو على أى حال المادة التى يمكننا أن نبنى لأنفسنا منها جوابا . فهؤلاء الشعراء لا يعنوننا لأسباب تتعلق بالصفة وحدها . إنهم من سماهم بودلير «بالمغارات» ، إن كان الدكتور بورا قد أحسن اختيارهم .

وإذن فيجب أن ننظر إلى الكتاب ككل ، باحثين عن مذاقه . واتجاه فكره ، وفوق كل شىء عن علاقته بدراسة القيم المعاصرة . وفضيلته البارزة تدعو إلى مثل هذا العلاج الواسع ، فهو وإن كان مفصلا وعالى التخصص حيث التفاصيل تضىء الموضوع ، فإنه لا ينظر إلى «ما بعد الرمزيين» على حدة بل سباق طويل . إن الرواية أو المسرحية إذا كانت جيدة حقاً لا تبدأ عند الصفحة الأولى أو تنتهى عند الصفحة الأخيرة بل تقود الخيال إلى أن يسأل : «ماذا كان ؟» و «ماذا سيكون ؟» أما كتب النقد فهى عادة بعكس ذلك تقف وقفة الجمود . إن موضوعها ليبدو وكأنه محصور بحافة شريحة ميكروسكوبية إذا فرغت من دراستها دراسة عميقة شعرت أنه لم يبق أمامك إلا أن تحفظها فى صوان وتوجه اهتمامك إلى شىء آخر . ولكن مقالات الدكتور بورا مكتوبة بطريقة تظهر الارتباط المستمر بين الفن والحياة ، أو تداخلهما كلحمة النسيج وسداه. وجملة القول أنها ليست أحاديث ذات طابع فنى ضيق ولكنها تأملات إنسانية .

وألمعها - بوصفها نقداً - هو الحديث الأول عن بول فاليرى . وفاليرى هو المثل الحديث البارز لامتزاج الدوافع الفكرية والوجدانية فى الشعر . ولهذا فإن إنتاجه - فى نجاحه وفشله - مقياس يمكن للشعراء المحدثين أن يقيسوا به إنتاجهم .

ولعل تأثيره المباشر فى إنجلترا لم يكن كبيراً ، لسبب واضح وهو أن معرفتنا بلغته قلما تبلغ الألفة العميقة التى تسمح للقارىء بأن يترك نفسه على سجيتها بحيث يستطيع أن يسترسل ويتأثر بظلال معانى الكلمات . ويزيد صعوبة هذه المشكلة أن فاليرى وإن كان قلما يتهاون فى غموض اللغة وإن كان لديه من الوضوح ما يرضى الفهم جملة بعد جملة - أنه فرنسى ! فقد استطاع أن يكتب فى «الجنيَّة الشابة» ما عد بحق «أكثر القصائد غموضاً فى اللغة الفرنسية» . وإنه لمن المستحيل أن نقدم جواباً واضحاً ووحيداً لذلك القارىء الذى يسأل : «عن أى شىء هى ؟» .

يقول الدكتور بورا : « *لقد فسرت « الجنيّة الشابة » تفسيرات مختلفة على أنها* نجوى إله شاب عليه أن يختار بين العزلة السماوية والمسئوليات الأرضية ، وعلى أنها خواطر الشاعر مستلقياً فى السرير ، وعلى أنها رحلة للوعى البشرى خلال قضايا الحياة والموت المترامية . إنها جميع هذه الأشياء وليست شيئاً منها » . والذى حدث هو أنه بينما نجد الموضوعات المختلفة فى القصائد الأخرى معالجة بالترتيب أو ممتزجة ، نجدها هنا « مركبة » بالمعنى العلمى لهذه الكلمة ، لا لغرض إقناع القارئ بهذا الأمر أو ذاك ، بل لإحداث تأثير فيه .

« ليس غرض الشعر مطلقاً أن ينقل إلى أحد ما فكرة محددة ما » . ولكن للقارئ أن يسأل : « أى تأثير ؟ » يقول الدكتور بورا : « إن الجنيّة الشابة تقدم تجربة » . ومرة أخرى للقارئ أن يسأل : « تجربة من أى نوع ؟ هل كان غرض الشاعر أن ينقل إلىّ تجربته ؟ إذا كان الأمر كذلك فإنى لا أزال متحيراً » . والجواب بلا شك · لا ، فتجربة الشاعر هى نفسها « فكرة محددة » ، وليس غرضه أن ينقلها نقلاً مباشراً ، ليس غرضه أن « يعطى » تجربة بقدر ما هو أن يحدث فى القارئ حالة التجريب . وإذا كان ذلك صحيحاً فإن الاستجابة الصحيحة لفاليرى لا يمكن أن تكون بمحاولة ترجمة رموزه وتطبيقها ، أو بمعرفة دلالاتها وإعادة كتابتها مرة ثانية فى لغة سهلة ، إن صح هذا التعبير ، بل فى الاستسلام لتأثيره بحيث تتقوى رمزيتنا نحن ونتحرر ، ونصل نحن أيضاً « إلى فهم خاص لأمور ذات خطر عظيم » .

وحين يقارن الدكتور بورا بين «الجنيّة الشابة » وبين أعمال فاليرى المتأخرة وبخاصة « مفاتن » ، يشير إلى أن « الصعوبة التى يجدها فاليرى كما يجدها كثير من الشعراء المحدثين هى أن يربط الشعر بالتجربة العادية ، وأن يجد موضوعات لا هى غير حقيقية ولا هى خفية إلى درجة الاستحالة ، وأن يمزج نتائج الفكر برؤى الخيال » . وهذا صحيح ، ولكن من المهم أن نشير إلى أن الصعوبة ليست ملازمة لطبيعة الرمزية ذاتها ، ولكنها تنشأ فقط ، أو على أى حال تصبح ذات خطر ، عندما لا تبقى ثمة رموز مقبولة لدى العموم ، وعندما يشعر الشاعر أنه عاجز عن استعمال رموز المسيحية أو الميثولوجية الكلاسيكية فى ثقة من قبولها ، فيجد نفسه فى موقف يناظر موقف الكاتب التمثيلى الذى يريد أن يكتب لمسرح وجمهور قد تخليا عن كل مواضعات المسرح المعروفة .

وهذه النقطة تتردد مرة بعد مرة فى ذهن من يقرأ كتاب بورا راغباً فى أن يربطه بعالمنا . ولهذا فهى جديرة بأن تبحث بعناية . ما السبب فى أن رجالاً كرلكة فى نقاء حسه الجمالى ، وفاليرى فى أمانة عقله ، وييتس فى قوة رؤاه ، قد اضطروا فى كثير من الأحيان إلى ما قد يبدو للقارئ العادى غموضاً متعمداً ، وكيف اتفق – إن وجد – ستيفان جورج نفسه آخر الأمر معقوداً له لواء الشعر من النازيين ، وقد كان كل مظهر من مظاهر تعصبهم جحداً للمثل الأعلى الذى كان منبع شعره ؛ وما السبب فى أن كثيراً من شعراء العقدين الثالث والرابع، وهم رجال ذوو إخلاص عميق وبداهة شعرية، يوحون إلى المرء أنهم يكتبون فى السلاسل ، فى ألم مكبوح ، وكأنهم يعانون نوعاً من الفاقة الروحية إذا كان ثمة عنصر مشترك فى الأجوبة عن هذه الأسئلة فإنه يكون مفتاحاً لا لصعوبات الشعر الداخلية فحسب بل لغربة الشعر عن الحياة المعاصرة .

وللبحث عن جواب دعونى أتحدث مرة أخرى للحظة قصيرة فى اصطلاحات المسرح . إن قدرة الكاتب المسرحى على الاتصال بجمهوره تتوقف إلى درجة كبيرة على قبولهم لمواضعات معينة : كمواضعة وقت المسرح ، أو كتلك المواضعة العظيمة مواضعة النظم ، أو كتلك المواضعة الصغيرة مواضعة الحائط الرابع . وإنحلال أى مواضعة كبيرة ، كمواضعة الجوقة أو مواضعة المناجاة الفردية ، هو نقص فى قدرة الكاتب المسرحى . وجهاده ليخترع ويثبت مواضعات جديدة تحل محل المواضعات القديمة هو شئ أكثر بكثير مما يسمى عادة « التقدم » فى المسرح . إنه جهاد التمثيل لكى يبقى متصلاً بجمهوره ، لكى يخلق ويحفظ لغة مفهومة من العموم ، يكون الاتصال بواسطتها ممكنا .

ولنطبق ذلك على الشعر ، ولا سيما ذلك الشعر الذى يحاول إما أن « يقلص العظائم » – إذا استعملنا عبارة دون الجليلة – ليستطيع بذلك أن ينقلها ، وإما أن يحدث فينا حالة نشعر معها – على حد قول الدكتور بورا – « أننا إن لم نكن مركز العالم فنحن على الأقل مركز نظام ضخم . وكل شىء نفعله أو يحدث لنا محمل بنتائج هائلة » : ولا يكون ذلك ممكنا إلا باستعمال الرموز . والرموز يجب أن تكون قادرة على إحداث الترابط ، ومن ثم الاستدعاء ، عند القارئ ؛ ولا يمكن أن تكون لها هذه القدرة إن لم تثر فيه تعرفاً عميقاً وأليفا . وقد نذكر أن بودلير تحدث عن « غابات الرموز » التى تنظر إلى الإنسان بنظرات أليفة . فإذا لم تعد الرموز أليفة ، إذا انحسرت الرموز المسيحية والرموز الكلاسيكية من وعى الإنسان فى أقل من قرن ، فإن الشعر يحرم من

وسيلة اتصاله السابقة ، ويجب عليه أن يكتشف وسيلة جديدة . وهكذا اخترع رلكة مصطلحاً واخترع فاليرى مصطلحاً آخر . وهكذا لجأ ييتس إلى القصص الأيرلندى القديم ، وهكذا ذهب من خلفوا ييتس إلى الآلات طلباً لرموز غير مقطوعة الصلة بالحياة الحديثة . ولكن الآلات ليست « أليفة » بالمعنى الذى أراده بودلير . فالآلات عند كثير من العقول لا تزال ترى رؤية موضوعية ، وليس ثمة مبدأ يستثيره اسمها وطبيعتها . إن « التقلص » هنا لا يحتضن العظائم أو يكشفها إلا فى عقول القلة ، لأنه خال من الارتباطات .

وهذه هى الصعوبة الأساسية أمام الشعراء المحدثين الذين صار إليهم ميراث الرمزيين فإن إنحلال الرموز القديمة قد فرض عليهم واجباً مزدوجاً واجب التوصيل ، وواجب إيجاد وسيلة للتوصيل . فمنهم من يواجه الصعوبة بجهاد جبار لتجاوزها – فاليرى بالنفاذ الفكرى ، ورلكة بالانقطاع المتسامى ، أو الارتفاع فى الهواء حتى يتمكن من رؤية الأرض تكاملاً واضح الخطوط ، وييتس بالترنيم السحرى واستخدام قصص قديم اتفق أنه لم يكن أليفاً إلى درجة كافية . وقد وجد ألكسندر بلوك طريقاً آخر مفتوحاً أمامه بفضل ظروف حياته الخاصة . وليس فى كتاب الدكتور بورا مقالة أشد إثارة للاهتمام من مقالته عن بلوك. فإن بلوك الذى ينتمى فى أصله الأول إلى ملارميه ، والذى لو عاش فى فرنسا لخاض بطريقته الخاصة المعركة التى خاضها فاليرى ، قد وجد أن التغيرات الثورية فى روسيا الجديدة – وهى تغيرات شغلت روحه – راحت تبرز فى عقول الناس العاديين رموزاً سهلة التقبل ، وعنيفة الارتباطات . أما مصير جورج فكان أقسى . ومع أن الدكتور بورا يحرص على ألا يدينه ، فإننا نتمثل صورة رجل بلغت به رغبته فى تجديد ألمانيا عن طريق الشعر مبلغ الانحراف الذى اعترف به اعترافاً مؤسياً قبل النهاية . لقد حاول الاشتراكيون الوطنيون أن ينسبوه إليهم . ويعلق الدكتور بورا على ذلك تعليقاً هادئاً فيقول إنه بدأ بمثل الرمزية ثم «بذل جهوداً كبيرة لترجمتها إلى الحياة» وكان آخر الأمر «راضياً بأن تظل مثلاً» ، إن فنه «لم يكن الدواء لشفاء عصره» . ولماذا لا نذهب أبعد من ذلك ؟ إن الفن لا يكون أبداً دواء لشفاء عصر ما . إنه « نبأ عن الواقع » معبر عنه فى رموز وأفراح وترانيم ورؤى مسحورة ، والعصر الذى لا يستطيع أن يقرأه يعجز عن تركيب تجاربه المتفرقة ، و «يضيع بين الزحام» .

عن العيش فى الحاضر

من كتاب : The Writer and his World

العيش فى الحاضر لا يعنى الاندفاع أو عدم المسئولية أو الأنانية ؛ وليس عملاً من أعمال اللذية أو الهروب الجبان . إن معناه أن تعيش بتقدير فورى لما هو طيب فى الحياة ، وبتحرر من القلق المرضى . فهذا القول « لا تفكر فى الغد » لم يكن قط نهياً عن تخيل المستقبل . إنما هو نهى عن أنواع القلق الأكال التى تشبه الحامض أو الصدأ ، تأكل حياتنا وثقتنا فيها .

وهناك بدع فى القلق كما أن هناك بدعاً فى كل شىء آخر . وأخطر أنواع القلق الحديثة نوع جماعى : شعور عند بعض الناس بأنهم راكبون فى ترام هارب يحملهم إلى هاوية ، فى سرعة أى سرعة وبلا ضابط أى ضابط ، حتى أنه أصبح لا معنى للتطلع إلى المنظر . وقد نسمى هذا الخوف من كارثة جماعية بأسماء شتى : الحرب ، الذرة ، الشيوعية ، الأزمة ، بل والوجودية أيضاً ، إذا كنا مثقفين من آخر طراز . ولكن تأثيرها واحد مهما يكن الاسم . فهى إنكار للحاضر . إنها لا تبقى للحياة طعماً . إنها تجعل الإيمان سخافة ، والحب إفرازا .

كان الخوف الذى ركب الإنسانية أيام شكسبير ، أو بالأحرى أثناء الأعوام المائة والنيف التى كان مركزها سنة ١٦٠٠ ، هو الخوف من قصر الحياة الإنسانية . كان ذلك دائماً مشغلة للإنسان ، وقد أوصله عصر النهضة إلى ذروته ، فإن الحياة أصبحت مثيرة جداً ، محفوفة بالخطر اللذيذ جداً ، مليئة جداً بالمخاطرة الرائعة والإمكانية غير المحدودة ، حتى أن الناس كانوا لا يستطيعون احتمال فراقها . ثم أخذت حدة هذه الثورة على الزمن تتضاءل وتحولت غنائية شكسبير الحارة ،

« هاتى ثنى من ثغرك الريان
إن الشباب نضارة وتزول »

إلى ظرف هريك المزخرف :

« اجمع الأكمام فى إبانها
فالزمان الشيخ مجنون الخطا
هذه الزهرة فى بسمتها
سوف تطويها غداً أيدى الردى »

ولكن الفكرة عند كلا الشاعرين هى مقر الحياة ، وهى فكرة سادت الشعر فى جميع العصور إلا عصرنا . فكرة دفعت بعض الشعراء إلى التماس العزاء فى حياة أخرى ، ودفعت آخرين إلى التماس تعميق لحظة العيش ، كما فعل شكسبير وهريك فى الأبيات التى استشهدنا بها ، وكما فعل الوثنيون العظام دائماً .

* * *

وقد تغير هذا كله عندنا . فليس الموقف الحديث هو الاحتجاج على قصر الحياة ، بل الشكوى من مرضها . انظر إلى أشهر بيتين لإليوت :

« وهكذا تنتهى الحياة

لا بفرقعة ، بل بنهنهة »

إن النغمة السائدة هى نغمة عقم ودوار . فعصرنا ليس بعصر إيمان . وشعراؤنا – فى الأعم الأغلب – فقدوا القدرة على أن يمنحوا وعداً بعالم آخر ، إما تعويضاً عن هذا العالم أو تحقيقاً لتجربته ، وملايينا الذين سيطرت عليهم الآلة فقدوا القدرة على قبول مثل هذا الوعد . كذلك لم نعد نملك هذا الزهو الدافق بالحياة الذى كان يملكه الإليزابيثيون : زهو تثبته روعة « روميو وجوليت » التراجيدية بل ظلام « دوقة مالفى » الملتبس بالبرق بقدر ما يثبته إشراق « كما تهوى » . كم كان هؤلاء الرجال يضطرمون، حتى فى يأسهم ! على الأقل كانت جحيمهم تتلهب ، أما جحيمنا فإنها تنتشر كنار كهربائية أثناء خفض التيار . من ذا الذى يشك فى أن شكسبير كان حتى وهو فى عذاب « لير » وآلام « الأغانى » مفعماً بالإحساس بزهو اللمس والذوق والشم والسمع والنظر ، والألم أيضاً ، ذلك الزهو البسيط بكونه حياً ، لم تسقط الظلال الكثيفة على زهوه هذا حتى كتب «العاصفة» فبدأ ينسحب عامداً إلى عوالم أخرى غير هذا العالم .

نحن الآن لا نشاركه حماسته . فكثير من شعرائنا ورسامينا إذ يتبعون بدعة التحلل والغموض التى يعبر عنها سارتر وبيكاسو يعلمون أن الحياة ليس لها شكل ولا دلالة يمكن أن تعرف . إنهم لم يعودوا ثائرين على الآلهة مثل بروميثيوس ، فهم لا يعترفون بآلهة ، وعندهم أن التمرد شكل من أشكال العاطفية كالتسليم . وهم لم يعودوا ناقدين نقداً بناء ، حتى ولا للإنسان نفسه ، فهم لا يعترفون بالمسئولية الفردية .

وهم يستطيعون أن يكرهوا ، ولكنهم لا يستطيعون أن يحبوا ، فالكرة عقيم وملائم لمبدئهم فى انتحار الجنس ، فى حين أن الحب يزعم أنه مخصب ، وهو فى نظرهم رومنتيكى كاذب . إن ثنى القبلات من الثغر الريان ليست عندهم زهواً بريئاً بل كذباً أثيماً . وبما أنهم يعيشون هم أنفسهم فى مرض الإثم والقلق فقد وجدوا أن المرض معد . وداسوا على الشعراء غير المرضى فى عصرنا : دى لامار وبروك ونيكولز وفلكر وأندروينج . إن أندرو ينج قس يعيش الآن فى إنجلترا ، وهو من طبقة فوان وكراشو وتراهون ، ولكنه غير مريض ، فكم قارئاً سمح لهم أن يسمعوا به ؟ .

يجب علينا أن نحرر أنفسنا من هذا المرض ، هذا الرفض لما فى الحياة من عقل وجمال ونظام ، بل ولما فيها من حزن . فإن لم نستطع فهو الجنون العالمى تحت ضغط المخاوف المرضية . علينا أن نتعلم ثانية كيف نصرف حياتنا فى الزمن الحاضر : «أنا أكون ، أنت تكون ... » – لقد كان هذا هو جواب شكسبير على خوف الموت ، ويمكن أن يكون هو نفسه جوابنا الآن على أولئك الذين ينكرون كل معنى فى الحياة .

* * *

إذا أردنا أن نتعلم من جديد كيف نعيش فى الحاضر فيجب أن نسأل ما الحاضر . أهو هذا العالم ، هذا الشهر ، هذا اليوم ، هذه الساعة ؟ إنه ليس شيئاً من ذلك . إنه نقطة فى الزمن كالنقطة فى الرياضة ، لها وضع ولكن ليس لها حجم إنها تكون ، وفى نفس اللحظة كانت ، إنها كانت الحاضر وتكون الماضى ، ونحن نغوص طلباً لذلك المستقبل اللامحدود ، الذى يتراجع أمامنا أبداً كشبح لا نستطيع أن نلمسه .

ولو لم يكن ذلك صحيحاً ، وكانت لنا القدرة على أن نوقف الحاضر ونسكن فيه ، لما كان ثمة شعر ولا دين ، فإن الشعر والدين كليهما نتيجة صراع فى العقل البشرى طرفاه رغبة فى القبض على ناصية الزمن ووقف اللحظة الفارة ، وشعور بأن هذا مستحيل . وعندما ندرك أن التجربة لا تتكون من أعوام أو ساعات أو دقائق ، بل من جزيئات لا نهاية لصغرها ، وليس لها امتداد – أو باختصار أنها استمرار مطلق – فهنا ، وهنا فقط يكون للخلود معنى عندنا ، فلا الصغر غير المتناهى ولا الكثير غير المتناهى يكون مفهوماً عندما نفكر بمنطق الساعات ، ولكن كليهما يمكن تخيله عندما نقبل هذه الحقيقة الجذرية وهى أن الساعات غير حقيقية .

ويترتب على ذلك أننا حين نفكر فى أنفسنا على أننا « محدثون » فنحن نخطىء التفكير فى أنفسنا . ذلك أن فكرة الحداثة معناها أننا نسير على رأس طابور ، مع أن كل لحظة من تجربتنا هى فى الحقيقة غير محدودة الزمن. وفكرة الطابور بل النهر فكرة خادعة . وهذا شىء لم يقله أحد قط بوضوح لأن لغتنا لا تسمح أن يقال بوضوح، فلغتنا وكل ما فيها من صور متوقفة على قياسات تقريبية للزمان والمكان . نحن نتحدث عن الدقائق والثوانى وكسور الثانية ، وكل الكسور أكبر من أن تعبر عن اللا زمن . ونحن نتحدث عن الأعوام والقرون والحقب ، وكل الحقب مفرطة الصغر . وعندما تحدث الشاعر بليك عن رؤية العالم فى حبة رمل والخلود فى ساعة ، كانت حبة الرمل والساعة تقريباً منه للحقيقة ، وليس بوسع الشعر نفسه أن يذهب إلى أبعد من هذا . إن الحاضر والخلود أمر واحد ، وكلاهما بعيد عن متناول القياس والكلمات .

* * *

ومن هنا يبدو أن أول ما يطلب من المرء الذى يرغب أن يتعلم ثانية كيف يعيش فى الحاضر هو أن يدرك أنه إذا نجح فى ذلك فقد نجح أيضاً فى أن يعيش فى نور الخلود. إنه يغدو قاطنا فى العظيم الذى لا حد لعظمه ، كما أنه قاطن فى الصغير الذى لا حد لصغره ، إنه لا يرى فى كل فعل من أفعاله العقم الذى يبدو فى جميع مجهوداتنا ومسراتنا عندما تزدريها الساعة وتحقرها بل القيمة التى تكون لها جميعاً (خيراً كانت أو شراً) عندما ترى بمنظار اللا زمن .

وهذه الأشياء تفهم أحسن الفهم عندما نمثل لها بأمثلة محسوسة ولعلها تافهة . انظر إلى الصورة الفوتوغرافية لامرأة فى ثوب وقبعة من النمط المستملح قبل عشرة أعوام ، إن الثوب والقبعة اللذين كانت تحسبهما (مثلى ومثلك) آنذاك جميلين يبدوان الآن مضحكين ، بل ربما قبيحين ، فهل يلزم لذلك السبب أن يكونا قبيحين ومضحكين ؟ أم هل يبدوان كذلك فقط لأنهما يريان بهوانا المحدث ، فى عبوديتنا للساعة ؟ وانظر إلى لوحة رسمها فنان عظيم للمرأة نفسها منذ عشرة أعوام ، بالثوب والقبعة نفسيهما ، أو انظر إلى الصورة الفوتوغرافية نفسها عندما يكون عمرها مائة عام لا عشرة أعوام – فهل تحسب أن القبعة والثوب سيبدوان قبيحين كما يبدوان الآن ؟

إن كل أفعالنا وكل أفكارنا كالأثواب والقبعات ، تبدو شائهة وزائفة إذا نظرنا إليها بعينى الساعة . وإنما تظهر قيمتها عندما ترى فى اللا زمن . فهنا وهنا فقط يرى جمالها أو قبحها مستقلين عن بدع زمنهما . هنا فقط ترى البراءة من خلال الإثم ، والعفو من خلال الخطيئة ، والأمن من خلال الخوف ، والحياة من خلال الموت .

* * *

وهكذا نصل إلى نتيجة قد تبدو بادىء الرأى هرطقة لرجال ونساء يحرصون على أن يثبتوا أنهم مواطنون صالحون ، وهى أن ما يجده الرجل الغربى من صعوبة فى تحرير نفسه من المخاوف المرضية لا يرجع ، كما يظن عادة ، إلى فضيلة أو حساسية فى ضميره الاجتماعى بل تنشأ من سوء استعماله له . وسوء الاستعمال هذا يتلخص فى عجزه عن إدراك التفكير فى أى شئ . والحكم على أى شئ (ولو كان ذاته) بمنطق الإنهزامية معناه التفكير فيه تفكيراً خاطئاً والحكم عليه حكماً فاسداً . ولا يقلل من هذا الفساد تنكير الإنهزامية تحت أسماء شتى لها وقع مبتدع ، كاسم «الحداثة» أو أحياناً اسم « الوجودية » .

إن هذا موضوع عسير ، ولست أرغب أن أناقش هنا الفروق – وهى عميقة – بين وجودية كير كجارد وجابريل مارسيل المسيحية التكاملية ، وبين وجودية سارتر المادية الانحلالية ... فالذى أرمى إليه هو أن كلمة « الوجودية » نفسها قد أصبحت شعاراً أنيقاً من الشعارات الفكرية الزائفة يلبسه أناس ليسوا من الفلسفة فى شىء ولكنهم فقدوا الاتزان والشجاعة الخلقية الذين يمكنان الناس من أن يعيشوا فى الحاضر دون ذعر. فالعيش فى الحاضر معناه أن تعيش صحيح العقل راضى النفس ؛ وإنكار الحاضر والنظر إليه على أنه زوبعة وجودية وحرق الأنياب وهز الكتفين والقول عن كل تجربة إنها « لا تقدم ولا تؤخر » معناه أن تعيش عيشة المجانين .

ورفض هذا النوع من الفكر الزائف هو الذى قد يجعل شعب الولايات المتحدة قادة تطوير جديد حقاً فى الفكر العالمى ، ولعلهم فى سبيلهم الآن إلى أن يصبحوا كذلك . فضميرهم الاجتماعى ليس معارضاً لفرديتهم بل هو ضارب بجذوره فيها ، وهم وإن كانوا مهددين كسائر العالم بعادة التفكير الجماعى فإن فيهم قوة أصيلة لمقاومة استعباد الجماعية . ومن الدلائل الكبرى على هذه المقاومة قدرة كل رجل وامرأة

على أن يواجه مصاعب العالم المعاصر وأخطاره مع استطاعته أن يعيش فى الحاضر ويتنوقه ويفرح به . يجب أن تزداد فرديتنا مناعة كلما بدا العالم أشد خطراً . يجب أن نتشبث بالخير الطبيعى فى حيواتنا الشخصية ، بمسرات الأسرة والصداقة ، والفن والطبيعة والذكرى والتجربة الجديدة ، وهى مسرات تتوقف على حيوية استجابتنا الفردية لها ، وإذا تركنا تلك الاستجابة تبرد أو خجلنا منها لأن بعض الناس ينعتها بأنها «رومنتيكية» فقد جعلنا حياتنا هنا تراباً ورماداً . لهذا يجب علينا أن نكشف زيف القصائد والمسرحيات والروايات التى تعلم مبادىء العقم والعنف ، ويجب علينا أن نلاحظ - دون ما خوف - أنها إذ تهاجم الحاضر وحده فيما يبدو فهى فى الحقيقة تهاجم الحياة نفسها .

رأيت منذ عهد غير بعيد مسرحية فرنسية كتبت بدقة واقتدار ، مغزاها أن حب الفتى والفتاة لابد وأن ينتهى فى الظروف الحاضرة إلى عفن ، ولا يمكن انقاذه من الفساد إلا إذا قاما وهما فى قمة حبهما فشنقا نفسيهما . ولست أزعم أن هذا التطرف في اليأس ممثل للفكر المحدث ، ولكننى أزعم أنه يشير إلى اتجاه فكرى نشأ ، على ما أعتقد ، من جبن أخلاقى يتنكر فى ثياب واقعية مناهضة للرومنتيكية . إن توماس هاردى لم يكن متفائلاً ، ولكنه كان أكثر اقتراباً من حقيقة علاقتنا بمآسى التاريخ حين كتب :

ثمة عذراء وصاحبها
مرا وحديثهما نجوى
ستعيش حكاية حبهما
وسجل الحرب غداً يطوى

من الضرورة أن يتعلم العالم من جديد تصريف الفعل يكون : « أنا أكون ، أنت تكون ، هو يكون » . هذه هى صحة الحب والإيمان ، ولن تؤثر فيها القنبلة الذرية .

إجازة

من كتاب : The Writer and his World



التخلص من ضغط الوجود وسيلة للتقدم

الإجازة مختلفة كل الاختلاف عن العطلة – فالإجازة تجربة أندر وأكثر قيمة . فهى فترة قد تبلغ سنة أو تزيد ، وقد لا تتجاوز بضعة أسابيع يكون فيها وجودنا كله مختلفاً عن وجودنا المعتاد . وإذ نعيش مؤقتاً فى عالم جديد فنحن نتخلص من ضغوط العالم القديم ومسئولياته . وقد لا نرحب بالتغيير بادىء ذى بدء ، بل قد نقاومه ونتضجر منه ، وقد نجد كما وجد روبنسن كروزو أنه يغمرنا فى متاعب ومخاوف أعظم من تلك التى خلفناها وراء ظهورنا . ومع ذلك فإذا لم تظهر فى حياة الإنسان أية أقواس فإنه يصبح مخلوقاً روتينياً ، ويفقد القدرة على تجديد نفسه وهذا خطر يهدد صحة مدنيتنا وسعادتها .

***

وإنى لأذكر جيداً – وأسر دائماً كلما تذكرت – تلك الفرص التى أتيحت لى كى أرى تمثيلية حياتى الصغيرة وقد نقلت فجأة إلى مسرح جديد ، بممثلين جدد .

فى سنة ١٩١٣ كنت ضابطاً بحرياً حديث السن فى بحار الصين . ورغبت أن أصبح كاتباً، فقدمت طلباً لترك البحرية، وأجيب طلبى فعدت إلى الوطن ماراً بسيبيريا، ووجدت نفسى فى إنجلترا وقد أصبحت مدنياً . وكانت هذه نفسها مغامرة . فقد لبست بذلة جندى وعشت فى نظام دقيق منذ بلغت سن الثانية عشرة .

وبعد قليل ذهبت إلى أعماق الريف ، وأقمت مع مدرس شيخ فى مزرعة وبدأت أتعلم قدراً من الإنجليزية واليونانية أتمكن به من دخول أكسفورد . وقد يبدو هذا عادياً جداً لغيرى ، أما أنا فقد كان بالنسبة لى عالماً جديداً شجاعاً كأشجع ما تكون العوالم الجديدة ، وذلك أن وجهة النظر فى حياتى قد تغيرت . لقد كان طلب العلم حلماً ، فرحت أطلبه بحماسة متأججة وكانت الأشهر التى قضيتها فى ذلك الكوخ الثانى ، وأعمل ثمانى عشرة ساعة فى اليوم غالباً ، إجازة لى بأكمل معانى الكلمة ، وفى أثنائها أصبحت إنساناً جديداً .

أما إجازتى الثانية فقد فرضت على فرضا ، وكانت فى أول الأمر ثقيلة المحمل جداً . لقد نجحت جهودى ، واجتزت الامتحانات ، وفى صيف ١٩١٤ كنت أنتظر بشوق مشتعل أول فترة دراسية لى فى أكسفورد وكان ذهنى كله منصرفاً إلى طرق الشعر

والنقد الساحرة ، وفجأة اشتعلت الحرب فى الرابع من أغسطس ، وعدت ضابطاً بحرياً من جديد .

ولكننى لأسفى ، لم أكن فى سفينة . فقد كانت السفن ملأى ، والأسطول فى عرض البحر ، فألحقت ضابط مشاة بالوحدات البحرية التى كونها المستر تشرشل فى ذلك الوقت وبعثها للدفاع عن أنتورب . ولعل حصار أنتورب وسقوطها كانا «إجازة» أيضا ، فهما يعيشان فى عقلى بين قوسين ، وليس هنا مجال وصفهما . وسقطت أنتورب . وقطع طريق الانسحاب إلى البحر عن القسم الأكبر من الكتيبة الأولى ، وأصبحت أسيراً بعد شهرين من ابتداء الحرب . وفى أوائل سنة ١٩١٥ ، كنت فى عيد ميلادى الحادى والعشرين أتجول مع زملائى الضباط حول أسوار قلعة محاطة بخندق فى هولندا ، وليست لدينا أدنى فكرة عن المدة التى يمكن أن تبلغها هذه الفترة من حياتنا أو كيف يمكن أن تنتهى ، أو فيم يمكن أن نقضيها .

وأحسبنا جميعا ، على وجه التقريب ، قد اعتقدنا مخلصين أول الأمر أننا أبتلينا بنكبة . وحتى أصدقاؤنا فى إنجلترا كانوا يرون مثل ذلك الرأى ، ويكتبون إلينا مواسين فى مصيبتنا . والحق أن فترة الأسر كانت فترة عذاب لكثير من الضباط . فقد كان بعضهم لا يزالون فى الجيش العامل ، وكان البعد عن الحرب وضياع فرص الامتياز والترقى من أيديهم مثيرا لحنقهم كإبحار «ترويردج» أحد ضباط نلسون بسفينة «لكولودن» إلى ماء ضحضاح بينما كان رفاقه يجرون إلى معركة النيل . وكان بعض رفاقى طيارين أسقطت طائراتهم ، وإجهاد الطيران له على الطيارين فى كثير من الأحيان تأثير كتأثير الإدمان على المخدرات ، فإذا منعته عنهم تلفت أعصابهم أو ساء مزاجهم فهم شديدو الضجر عميقو التعاسة .

ولكننى لم أكن طياراً كما أننى لم أعد ضابطا بحريا ذا مطامح فى البحرية . ومع أننى فى أول الأمر جاريت العرف السائد إلى حد أنى أسفت لسجنى ، فقد جاء اليوم الذى اعتبرته فيه فرصة طيبة . لقد تآمرت على الهروب ، وحاولت أن أرشو الخدم داخل القلعة وأدبر الخطط السرية خارجها واشتركت فى حفر نفق دون فائدة كما وصفت فى روايتى «الينبوع» ولكن محاولات الهرب هذه كانت أداء واجب ، فقد بدأت أحب تلك الأسوار العالية التى تحيط بها الأشجار ، والريف المنبسط الممتد وراءها والأيام والليالى الطويلة الهادئة الرتيبة .

كانت هذه «إجازة» من ضغط الوجود العادى ، وقد جاءت فى وقت هى أقيم ما تكون فيه ، جاءت فى مقتبل الرجولة . لقد كان أسلافنا حكماء حين قضوا بأن فى شبابهم ينبغى لهم قبل الدخول فى معمعان الحياة أن يقوموا «بالرحلة الكبرى» ، أى برحلة طويلة خالية من العمل فى أنحاء أوربا . ولم تكن قيمة هذه الرحلة تنحصر فى تمكينهم من رؤية الدنيا والتطبع بطباع المدنية عن طريق الاتصال بالمجتمع الأوربى، بل كانت فى ابتعادهم عن الوطن وعن الضغوط الوجدانية والعقلية المألوفة التى تحيط بنا حين نكون فى سن الحادية والعشرين .

وكان سيرى حول تلك الأسوار هو «رحلتى الكبرى» التى جاءت وأنا محتاج إليها ولم أكن قبل ذلك أعلم أننى محتاج إليها . فقد كنت متلهفاً على الذهاب إلى أكسفورد ، وكانت الحرب تبدو تعطيلا قاسياً ، لانعمة فيها على الإطلاق . ولكن الأسر كان نعمة . فقد أتاح لى بل اضطرنى أن أميز القيم التى أومن بها - أن أكتشف ماذا أهتم به فى الحياة اهتماماً عميقاً ولماذا أهتم به . وكل الرجال والنساء محتاجون إلى أن يتاح لهم ذلك بين الحين والحين أو إلى أن يضطروا إليه ، وهم قلما يجدونه تحت ضغط الحياة الحديثة الدائم . وهذا فيما أعتقد هو السبب فى أن مدنيتنا تميل إلى أن تفقد طعمها على الرغم من كل تقدمها العلمى . فنحن نختطف العطلات ، ولكنها شبيهة كل الشبه بحياتنا العادية ، لولا كثرة النفقات . إننا لا نأخذ «إجازة» نجدد فيها أنفسنا والعالم .

وكانت لذة سجنى أنه أعطانى حرية لم أعهدها قط من قبل . إننى أسمع الكبار أحياناً يقولون إن الشباب «خلو من الهموم» ، فلا بد أنهم إما نسوا شبابهم أو كانوا شديدى الغباء وضعف الخيال فى ذلك العهد الملئ بالأخطار . ومن المحقق أننى لم أكن خالياً من الهموم وأنا أتطلع إلى الجامعة وما بعدها . فمهنة البحرية لم تكن جزيلة العطاء ولكنها كانت مهنة مضمونة ، وكنت قد أمضيت سنوات فى تأهيل نفسى لها ، وهأنذا قد ألقيت الأمن والضمان بعيداً عنى باختيارى المتهور . وكان أبى قد ساندنى ، وكان لا يزال مستعداً لمساندتى ، ولكننى كنت أعلم حق العلم كم كلفه ذلك القرار . فقد اخترت فى اللحظة التى أصبحت فيها قادراً على أن أكسب عيشى من مهنة البحر أن أعود طالباً ، وأقول بلا أمل فى دليل سريع على أننى سأكسب عيشى من سن قلمى . فهل يحسن لى بدلا من ذلك أن أصبح محاميا ؟ هل يحسن لى أن اختار مهنة ثابتة

تقيم أودى حتى يأتى الوقت الذى أجد فيه من يدفع نقوداً ليقرأ ما أكتب ؟ لقد كنت شديد القلق، يثقلنى إحساس بالمسئولية عن حياتى ، خلال ذلك الصيف من سنة ١٩١٤

والآن إذ أصبحت فى القلعة فقد رفعت عنى المسئولية المباشرة والحاجة إلى اتخاذ قرار سريع . فقد كنت أنال راتبى وأجد طعامى وسكنى ولا أكلف أحداً شيئاً . ولم تكن على واجبات رسمية ، فقد كنا نحن الضباط بمعزل عن جنودنا ، ولم أكن أستطيع إن شئت أن أتخذ وظيفة أو أدخل فى تجارة أو أعبد إله المال بطريقة من الطرق . فلم يكن ثم إله مال يعبد ، ولا نسوة يعشقن .

لقد منحتنى المقادير «إجازة» فجأة ، إجازة غير محدودة الزمن على قدر ما أعلم . ولم تكن ثمة تليفونات ، بل إن الخطابات لم تكن من النوع الذى يحتاج إلى جواب . ولم يكن أحدنا يحتفظ بمذكرة للمواعيد ، إذا لم يكن ثمة مواعيد . بل إنه لم يكن ثمة زمن ، ولم تكن ثمة تقاويم حتى للسنين ، إلى أن تأتى اللحظة التى يقرر فيها الألمان أن يعودوا إلى وطنهم . لقد استمرت الحروب الفرنسية فى أيام بيت ونلسون وولنجتون عشرين عاماً ، وقد تطول هذه الحرب نحو ذلك . هذه فرصتى لأتعلم الفرنسية وأقرأ التاريخ وأفكر لا فى اليوم أو الغد بل فى المدى الطويل .

ليس من المألوف أن ينظر إلى أجل غير مسمى على أنه قدر يرغب ، ولكنك إن لم تكن ضجرا فقد تجده أشبه بالجنة .

ولقد فرضت هذه الإجازة على ، ولست أدعى فضلا إلا فى معرفتها وتقبلها حين جاءت . ولعل من النادر أن نستطيع أكثر من ذلك . فالعطلات يمكن أن ترسم ، أما «الإجازات» ، تلك الوقفات المجددة فى حياتنا ، فإنها تأتينا حين تأتى ، هبات من القدر أكثر مما هى نتيجة لتدبير إرادى منا ، أو بعبارة أخرى ، إنها هبات من الله ، ولكننا يجب أن نتعلم كيف نقدرها ونتقبلها .

***

إذا سأل صديق بعد قراءة ما كتبته الآن : « كيف أظفر بإجازة ؟ كيف تتاح لى وقفة مجددة تحت ضغوط حياتى العادية ومسئولياتها ؟ » فلن استطيع أن أعطيه جواباً يعده على الفور صحيحاً ومنطبقاً على حالته الخاصة ، لا يمكن أن يكون ثمة جواب إلا : « بأن ترغب فيها ، بأن تتخيلها ، بألا تتمرد عليها ، بألا تغلف قلبك » .

وهذا ينطبق على حال العالم كله : على سياستنا واقتصادنا وتعليمنا وأدبنا . فنحن محاصرون بقلق مرضي ونوع من النشاط الجنوني : برغبة مستقلة مضطربة فى أن « نفعل شيئاً » من أجل أمر لا ندريه ، ومن الخير لنا لو ننتحى جانباً فى بعض الأحيان ونتأمل ونسمح لأفكار جديدة أن تفيض علينا (وقد تكون هذه الأفكار الجديدة أفكاراً قديمة جداً لا وجود لها فى جدول أعمال أية جماعة من الجماعات التى تحاول أن تؤثر فى الحياة العامة) .

ففى السياسة نفرط فى التوجيه ، والأمم تحتاج إلى الحكم الهادىء والاستمرار والراحة ، والمرء لا يحصل على السلم بالدعوة المهيجة إليه ، بل بأن يحياه .

وفى الاقتصاد ندفع أنفسنا إلى حالة صناعية غير مفهومة لأننا نحاول أن نتدخل بدرجة أكبر مما ينبغى ، وفى أوقات أكثر مما ينبغى ، وعلى مدى أقصر مما ينبغى ، فى القوانين الطبيعية للعرض والطلب ، إننا نتسمم بالعلاجات العاجلة كما يتسمم الجسم بالأدوية القوية ، وديموقراطيات العالم تصورت أكثر مما ينبغى ، بسرعة أكبر مما ينبغى ، إنها تخنق نفسها كالأطفال النهمين .

وفى التربية نستبقى فى المدرسة عدداً من الناس أكثر مما ينبغى لمدة أطول مما ينبغى ، ونخضعهم لنظام قائم على فرض غير صحيح من أساسه ، وهو أنهم جميعاً متساوون من حيث القدرة والرغبة فى تلقى غذاء عقلى واحد بعينه ، وهكذا نربى فى النشء الذين يدركون كل الإدراك اختلافاتهم فى القدرة ، نربى فيهم ذلك القلق العميق ، ذلك الشعور بأنهم محاصرون بما لا يعقل ولا يتفق مع الطبيعة ولا تمكن السيطرة عليه ، وهو مصدر أنواع اليأس فى هذا العصر ، إنه لعبث وشر محقق أن تفرض فكرية مميعة على أولئك الذين ليسوا بمفكرين ، سواء أكان ذلك ميزة أم نقصاً فيهم ، ولنبسط المسألة إن بعض الناس عمال يدويون وبعضهم انعزاليون وبعضهم شعراء وبعضهم متدينون بالطبع ، ومن الجنون الذى يورث العالم الجنون أن يربوا ككتلة على مثل أعلى من المادية الفكرية الشكاكة .

وفى الأدب وسائر الفنون هناك نظير هذا القلق : هناك توافر أليم ملؤه الشعور بالذات ، يقول المستر .ج. أيزاكس فى كتابه : «تقييم أدب القرن العشرين » ، « إن كير كجارد هو جد القلق الحديث ، كما أن كافكا هو أبوه » لا جرم أن هذا القول صحيح عن كير كجارد ، وقد قالت عنه ناقدة أخرى ، وهى مس دوروثى باست : « إن الميراث

الذى تركه لكتاب القرن العشرين هو كراهية إنسان الجماهير ، والشعور بالذنب والحاجة إلى التفكير ، وافتقاد شيء والتوق إلى تعبير جديد عن حقائق روحية ، واليقين المتزايد بأن الإنسان فريسة قوى لا يمكن السيطرة عليها ، عوضا عن كونه قابلا للكمال وسيدا لمصيره » .

وهذه الكلمات الأخيرة ، *التى وضعت تحتها خطاً* ، تحتاج إلى بحث ، فهى تفسير دقيق لقسم كبير من الأدب الحديث ، وأعتقد أنها سبب ما يبدو فى هذا الأدب من مظهر الجنون والمرض ، حتى حين يكون فى أعلى درجات الذكاء .

إن القول بأن الإنسان فى يد القدر ، كما قال الإغريق ، هو رؤية دينية للإنسان على أنه جزء من نظام عظيم وإن يكن غامضاً ، ورؤية الإنسان على أنه « لعبة لكبير الخالدين » كما كان يراه توماس هاردى فى كثير من الأحيان هى رؤية دينية للإنسان أيضاً ، فمهما يكن من لا أدرية هاردى فقد كان رجلا متديناً لا يستطيع الفكاك من الدين ، ورؤية الإنسان كما يراه كتاب الصلوات على أنه « ابن الله » هى على التحقيق اعتراف بأنه ليس « سيد مصيره » على وجه الاستقلال والقضاء الأخير ، وإن مارس حرية إرادته تحت سلطان الله ، ولكن وجهات النظر هذه كلها مختلفة اختلافاً أساسياً عن وجهة نظر الكاتب الذى يعتبر الإنسان « فريسة قوى لا يمكن السيطرة عليها » .

فكلمة « فريسة » تتضـــمن الإشفاق على الذات ، وعبارة « لا يمكن السيطرة عليها » ، تتضمن رغبة متطاولة للسيطرة على القوى التى خلقتنا ، وهذا التطاول وذاك الإشفاق على الذات يكمنان تحت ما سميته « توفزاً أليماً ملؤه الشعور بالذات » فى جانب كبير فى الأدب الحديث ، والحياة الحديثة ، لقد ربينا جيلاً من الأبالسة الراثين لأنفسهم ، من التلاميذ الصغار لبروميثيوس ، الذين لا يؤمنون حتى بالآلهة التى يتمردون عليها ، ومن النقائض المرة أن ذلك لا يصدق فقط على الماديين الذين يتبعون سارتر دون كير كجارد ، الذين يظهرون بوضوح تام عجزهم عن قبول ما تقبله المسيحية ، ويكتبون وهم فى عذاب النفى من رحمة الله ، وإن بقوا على الديانة المسيحية .

وهكذا تمزق مدنيتنا نفسها وتحلل نفسها .

***

إن قلت إن هذا غير ضرورى فسوف أتهم بأننى فى بلهنية من الرضى عن النفس ، ومع ذلك فمن الحق أن فرص الخير موجودة أبداً ، إذا كان التاريخ كله والحكمة كلها والدين كله أكاذيب ، إن هذه الفرص لم تمنع عن عصرنا فجأة ، ولم ننفك عن كوننا أناساً لأننا سمينا أنفسنا « بالإنسان الحديث » ولسنا « فرائس » أكثر مما كان أجدادنا ، ولا تزال رحمة الله قريبة منا كما كانت قريبة منهم .

وأعظم ما يحتاجح إليه عصرنا هو أن يجعل نفسه قريبا من رحمة الله بتخليص نفسه من ضغط مخاوفه وقلقه وإشفاقه على ذاته ، وترك نفسه تتجدد ، وما أكثر الطرق ليفعل ذلك ، ولكن لا يمكن وصف طريقة واحدة منها ، فكل إنسان عليه أن يجد طريقته ، أو على الأصح أن يعترف بها حين تنفتح أمامه ، والشرط الجوهرى لذلك هو أن يخلص عقله من وساوسه الحديثة المعتادة .

ليس من الضرورى أن يتبع المرء البدع الفكرية ، ليس من الضرورى أن يعجب بالكتاب الذى يكثر الحديث عنه ، بل ولا أن يقرأه ، ليس من الضرورى أن ينضم إلى عصبة للدعوة إلى هذا أو لمكافحة ذاك ، ليس من الضرورى أن يفكر المرء بمنطق « القيم المعاصرة » فهذه عبارة نافعة فى المناقشة ، ولكن ليس ثمة « قيم معاصرة » وإنما هناك « قيم » فحسب ، تماما أنه ليس ثمة « امرأة حديثة » ولا « فن حديث » ولكن امرأة وفن فقط ، إن الفن ليس منافسة بين العصور أو بين الجماعات ، فليس ديكنز كاتباً رديئاً لأن جين أوستن كاتبة مجيدة ، ولا يو شاعراً رديئاً لأن ت . س . إليوت يمتاز بميزات أخرى ، إن الفن هو دائما نبأ عن الواقع لا يمكن التعبير عنه بغير منطقه ، إنه لازمنى كما أن الإنسان لازمنى ، وإنما نراهما بخلاف ذلك من خلال منظار مشوه : منظار وساوسنا المعاصرة .

وإبعاد هذا المنظار المشوه عن عيوننا ليس معناه أننا « نهرب » من الحياة ، بل إننا نراها من جديد ، وفى تلك الرؤية الجديدة نخلق نحن أنفسنا من جديد ، بهذه الطريقة ، وبها وحدها ، يمكن تجديد مدنيتنا ، وبهذه الطريقة نفسها – أى برفض الإنسان أن يركب فى أفكار تعد فى وقتها مبتدعة ومعاصرة ، وقدرته على أن يأخذ « إجازة » من « اليوم » ويعيد تقييم الحياة البشرية بمنطق الروح – نمت جميع الثورات الفكرية الكبرى ، لقد كان عصر النهضة إجازة من تفكير العصور الوسطى ، وميلاداً جديداً لليونان القديمة، إن التقدم لا يكون أبداً خطوة آلية من اليوم إلى الأمام، لكنه مراجعة للخبرة ، وثمرة للخيال والحكم .

إميلى برونتى

من كتاب · Reflections in a mirror First Series

«مساء الجمعة» ، والساعة تقارب التاسعة . طقس ممطر قاس . أنا جالسة فى حجرة الطعام أكتب هذه الوثيقة ، وقد فرغت من ترتيب أدراج مكاتبنا منذ برهة ، أبى فى حجرة الجلوس ، وعمتى فى حجرتها بالطابق الأعلى ، وكانت تقرأ «مجلة بلا كوود» لأبى . فكتوريا وأدليد قابعتان فى حجرة الوقود . وكيبر فى المطبخ ، وهيرو فى قفصه . نحن جميعاً فى صحة طيبة ومزاج منشرح ...» (*) .

بهذه الكلمات التى كتبتها إميلى برونتى فى يوم ميلادها الثالث والعشرين تبدأ إحدى القطع القليلة التى تتحدث فيها عن نفسها حديثاً مباشراً . فهناك خطابان رسميان إلى درجة الجفاف منها إلى إلين نسى صديقة شارلوت ، وهناك هذه «الوثيقة» التى أوردت منها الاقتباس السابق ، وقد كتبت فى الثلاثين من يولية سنة ١٨٤١ ، طبقاً لخطة اتفقت عليها مع آن ، وهى أن تكتب كل منهما ما تراه فى حصيلة الأعوام الأربعة السابقة وما تتوقعه من الأعوام الأربعة التالية . ثم هناك الوثيقة التالية ، وتاريخها سنة ١٨٤٥ ، ولا نكاد نشك فى أن الزمن سوف يكشف عن رسائل أخرى لها . فإن كانت إلى برانويل فقد تجعل من الضرورى كتابة سيرة أخرى لآل برونتى . وإن كانت إلى شارلوت فغير محتمل أن تكشف شيئاً . وإن كانت إلى آن فسوف تتسم بالحرص والتحفظ كأنها موجهة إلى طفل ، مع أن الظاهر أن إميلى كانت تحبها .

ومن الدلائل على قصور فهم «شورتر» فى كل ما يتعلق بإميلى برونتى أنه كتب ، (من المحقق أن رسائلها إلى أختيها ، ولا سيما آن ، كانت شديدة الحنان ، ولم تكن تعوزها الإفاضة فى التعبير عن النفس) . فإن كان ما يعنيه شورتر «بالإفاضة فى التعبير عن النفس ، لا يعدو الثرثرة عن الكلاب والطيور ، أو التفاصيل المنزلية التى كان جديراً بأن يسارع إلى نشرها فى مجلة منزلية ، فقد يكون على حق . فقد كانت لإميلى حياتان : حياتها السطحية ، وهى حياة ابنة فى بيت راعى كنيسة ، وقد جرت العادة بالثناء عليها لأنها مارست هذه الحياة ببطولة من تقدر الواجب ، بيد أنها لم تكن فى نظرها حياة بطولية . لقد كانت هى ذلك النوع من النشاط الذى تعلمت فى خلاله أن تتغذى على الروح الكامن فيها . وهؤلاء الكتاب الذين يصرون على أنها

(*) « آل برونتى وأصحابهم » تأليف كليمنت ك. شورتر .
"The Brontës and their Civcle" , by Clement K. Shorter

مرضت وأشرفت على الموت عندما فارقت مروجها يخطئون ، فيما أعتقد ، أصل حنينها إلى هوورت . أما أن الريف الكئيب كان حبيباً إليها فذلك حق ، ولكنه لا يمكن أن يكون كل الحق فى ذلك الجوع الغلاب . لقد كانت تتشبث بواجباتها فى بيت الراعى كما يتشبث الحالمون والمتأملون دائماً بالنظام الذى درجوا عليه تمكيناً لحلمهم . وقد كان الحلم سراً بينها وبين نفسها ، ولكنها كانت تستطيع أن تكتب بصراحة محببة عن الحياة غير المطلوبة التي كانت تحيط بذلك الحلم . ولم تكن العبقرية النسائية قط أقل تذمراً من سخرة العمل المنزلى ، لعلة وجيهة وهى أن قبولها لها كان كاملاً ، وأن روحها كانت من القوة بحيث لم تعترف بها عائقاً .

«إننى راضية عن حالى كل الرضا . لم أعد كسولاً كما كنت ، ولكن حماستى لم تقل عن ذى قبل ، وقد تعلمت أن أقبل على الحاضر وأفيد منه ما استطعت ، واتطلع إلى المستقبل مستوقرة لأننى لا أستطيع أن أفعل كل ما أتوق إليه ، ولا أشعر إلا نادراً - أو لا أشعر أبداً - بالضيق لخلو يدى من عمل ما . ولا أرجو إلا أن يكون كل إنسان مستريحاً مثلى خالياً من اليأس مثلى ، إذن لرضينا عن الدنيا . لو كان الطقس حسناً والشمس مشرقة لذهبنا أنا وآن نجمع الفرصاد الأسود . يجب أن أسرع الآن لنقشى وكيى» .

والذى يذكر أى نوع آخر من الكتابة كانت تستطيع أن تكتب ، يجد فى هذا النوع سبباً كافياً لأن يحبها . ولعلها كانت تكتب هكذا لأختيها ، ولعل رسائلها إليهما تمكننا من أن نراها تعمل فى المطبخ فى هوورث ، وتجعلنا نحبها لما تطويه بقدر ما نحبها لما ترويه . ولكن مثل هذه الرسائل لا تفيض فى التعبير عن نفسها ، لأن نفس إميلى كانت بمنأى عن هذه الأشياء كلها ، وكانت سراً دفيناً . وقد عبرت عنها فى فنها لأنها لم تكن تستطيع غير ذلك ، إذ كانت فنانة تستمد مما تقطره روحها ، لا من مصادر خارجية تلاحظها كما كانت تفعل شارلوت ، ولكنها كانت تكره أن ينم عنها فنها . وقد غضبت حين أظهرت شارلوت قصائدها وظلت سنوات تلعب مع آن لعبة «جوندال» ، لأن كتابة قصص وقصائد عن قوم خياليين كانت تسعفها بشكل غفل من الاسم حتى وهى بجانب مدفأتها . تقول آن : «إن إميلى تكتب حياة الإمبراطور جوليوس ، وقد قرأت جانباً منها ، وأنا شديدة الشوق لسماع الباقى . وهى تكتب بعض الشعر أيضاً ، وإنى لأتساءل فيم هو» . والراجح أنه كان فى واحد من ثلاثة أشياء : فى التجربة الصوفية الكاملة

التي يبدو أن إميلي قد نعمت بها وقتًا ما في صباها ؛ أو في رغبتها الملحة لتكرار هذه التجربة ، رغبة أخملت سائر الرغبات بالنسبة لها ، أو في معاودة جزئية للتجربة ردت عنها في عذاب القهرالروحي ، وكانت واحدة من كثير حسب تفسيري لها .

إن نقادها حين تعبوا من تسميتها «وثنية» – ولم تكن كذلك – تحدّث عنها بعضهم على أنها شاعرة صوفية دون أن يدركوا حق الإدراك مبلغ ما في كلماتهم من الصدق . إن الآنسة ماي سنكلير (*) وإن أوصلها بخسها لقدر برانويل إلى نتائج خطرة ، وأعشت بصيرتها بين الحين والحين نزعة مقحمة للدفاع عن المرأة ، فقد أدركت إدراكًا كاملاً أن إميلي كانت من رفقة بليك لا في الطريقة ولا في الإيمان ولكن في قدرتها على الالتزام الروحي للمطلق .

وقد قالت عنها مس سنكلير إنها كانت «تعشق المطلق» ، وحسبنا هذه من عبارة دقيقة في أداء المعنى . وتضيف أن إميلي «كانت صوفية لا بالانقطاع للدين بل بالمزاج وبمدى *الرؤية*» ، وإن أحدًا لا يمكنه فهم عبقريتها *إن* لم يعتنق نفسه «بحرارة وصدق» فكرة «خداع الزمن والحوادث المادية» وليس أصدق قولاً من هذا ولكن لا الآنسة سنكلير ولا السيدة ديكلو التي صمدت سيرتها المتقدمة طويلاً لمحك النقد (**) يبدو أنها أدركت كم عساها كانت ملموسة ومحددة ومخصصة مغامرة إميلي برونتي الروحية .

وهنا نخبط في بيداء ، لأنه لا توجد نظرية قابلة للإثبات النهائي عن حياة إميلي برونتي الباطنية ، زد على ذلك أن الأخوات برونتي هن في كثير من العقول وسواس يضيف إليهن – ما بقي – امتيازات زوجة قيصر وعقوباتها . فنحن نعرفهن كاتبات عاطفيات ، ونعلم أن إميلي كانت أحرهن عاطفة ، ونحن نعلم ، أو ينبغي أن نعلم ، إن كنا قد لاحظنا ثمار العبقرية الخيالية في غيرهن ، أن ذلك وحده غير كاف للزعم بأن شارلوت كانت تحب هيجر أو أن إميلي جربت مسرات الجسد ، أو حتى رغباته . ولكن الآنسة سنكلير حين كتبت في سنة ١٩١١ اشتطت فأنزلت قوارعها بأولئك الذين كانوا يجيزون آنذاك أن شارلوت أحبت هيجر ، ورأت في تلك الشبهة محاولة للغض من عبقرية امرأة روائية ، وقالت إن شارلوت ما كانت تستطيع أن «تشعر في نفسها

(*) « إميلي برونتي » لماري ف. روبنسون (مدام ديكلو) ١٨٨٣
" Emily Brontë " by Mary F. Robinson (Madame Duclau) 1883

(**) « الأخوات الثلاث برونتي » تأليف ماري سنكلير – ١٩١٢
The Three Brontës - by Mary Sinclair, 1912

بإمكانية العاطفة» ، لأنها كانت «نقية كل النقاء من أوهام العاطفيين وأحابيلهم ومفاسدهم» ، وأيدت تصورها لبطلتها على أنها «عذراء مشتعلة الحماسة من عذارى فستا» بأن استشهدت بفقرة من إحدى رسائل شارلوت إلى هيجر ، متابعة في ذلك السيدة جاسكل التي كانت المصدر الوحيد في ذلك الحين . وقد نشر النص الكامل لهذه الرسالة وثلاث رسائل أخرى بعد ذلك بسنتين في التيمز (٢٩ يولية ١٩١٣) وظهر أن السيدة جاسكل ، ولعل هيجر اطلعها على أصول الرسائل كما افترض مستر بنسون (*) ، وإن كان الأرجح أنها اعتمدت على نسخة أو نسخ احتفظت بها شارلوت – كانت حريصة في انتقائها لتلك الفقرة ، وثبت أن شارلوت أحبت هيجر ، وظهر أن الخطابيات الحانقة التي عمدت إليها الآنسة سنكلير كانت جهاداً في غير عدو ، فإن سمعة الفنانة لم تمس .

وما كانت هذه الحادثة لتستحق الذكر هنا لو لم تكن خطابيات من ذلك اللون نفسه قد استعملت ، ولا تزال تستعمل ، في الدفاع عن طهارة إميلى المطلقة في فعلها ورغبتها ، ولو لم يكن نشر مواد جديد قميناً بأن يذهب بهذه الخطابيات في أي لحظة فقد يجرؤ امرؤ على القول بأن إميلى أيضاً كانت تحب ، «ولكننا سنعلم على الأقل أنه قد زعم إفكاً» – هكذا قالت الآنسة سنكلير – «وحتى إن صح ما يقوله فخير لذلك المرء لو أنه لم يولد قط ، فإنه بذلك يبذل ما في وسعه ليدمر أو يشوه جمال صورة فريدة في الأدب» .

أي وسواس هذا ! من يحسب أن شيئاً جوهرياً في المرأة يشوه إذا ثبت أنها أحبت رجلاً ، من ينقص إعجابه بعبقريتها لذلك ؟ صحيح أن العبقرية المشتعلة تندر في النساء اللاتي يعوزهن الدافع الجنسي ، وقد تكون في بعض العقول رغبة في المحافظة على هذا المثال الشديد الندرة ، ولكن هذا ليس سبباً كافياً لأن نقول مع الآنسة سنكلير إن «إميلى حين كانت تكتب عن الحب فقد كانت تكتب عن شيء لم يكن قط ولا كان يمكن أن يكون أبداً بالنسبة إلى شخصها» . فهذا الحكم العام لا يستند إلا إلى مجرد *الرأي ولا يستند نقضه في الوقت الحاضر إلا إلى مجرد الرأي* ، ويمكننا أن نترك الموضوع لفهم كل قارئ لطبيعة المرأة ، وتفسيره البيوجرافي لأعمال الكاتبة ، إلى أن تظهر أدلة أخرى .

(*) « شارلوت برونتى » تأليف إ. ف. بنسون ١٩٣٢
"Cherlotte Brontë" by E. F. Benson, 1932

فلننظر إلى الأعمال إذن ، غير محاولين أن نثبت منها أن إميلى كانت تحب أخاها أو أى رجل آخر ، ولا أنها كانت عاجزة عن الشعور بالرغبة الجسدية . فليس من الضرورى أن نذهب إلى أى من هذين الطرفين ، لأن العقائد لا تتطلب ذلك . ومع أن لوثاقة الصلة بين إميلى وبرانويل فى العهد الأخير علاقة عميقة بالبحث عن مؤلف «مرتفعات وذرنج» فليس ثمة سبب وجيه للزعم أو الشك فى أن حبها له - إن صح أنها أحبته - كان شاذاً ، إلا على نحو ما كانت جميع الأحوال الوجدانية تتحول إلى الشذوذ بين جدران هوورث ، بفضل الضغط ومرض الكتمان . صحيح أن مسلك شارلوت ، نحو برانويل ، ونفيها المغيظ له من حياتها أثناء الفترة التى كتبت فيها «مرتفعات وذرنج» ، لا يمكن تفسيره تفسيراً كاملاً بمسراته فى الحالة ولا بافتراض أنها إذا حرمت من حبها هى نفسها فقد استنكرت مخزاة أخيها فى ثورب جرين . فقد كانت فى شارلوت عيوب كثيرة ولكنها لم تكن عانساً حقوداً دنيئة النفس ، ولابد أنه كانت ثمة أسباب أقوى من هذه يرجع إليها بغضها الذى دام طويلاً . وصحيح أيضاً أنها أبدت حرصاً غير عادى على محو كل أثر من حياة أختها الخاصة ، وأن ثمة ما يوحى بالفزع الحائر فى تحفظها حين تكتب عن إميلى . وقد يكون من الممكن أن تبنى على هذه الدلائل وأمثالها نظرية فى أن العلاقة بين برانويل وإميلى لم تكن تسر شارلوت ، وأنها أرادت إخفاء طبيعة هذه العلاقة . ولكن الدلائل كلها تعتمد على الحدس ، وترتد إلى نقيضها ، فمن الحكمة أن نبعد هذه النظرية عن عقولنا ، وأن نسير على افتراض أنها نظرية لا أساس لها مادامت البراهين تعوزنا .

وتبقى حقيقة أن إميلى كتبت قصائد حب ، وأن لكثير من الأبيات فى هذه القصائد ميسم العبقرية السامقة ، وأن العبقرية السامقة لا تظهر فى قصائد الحب التى يكتبها من لم يجربوا الحب . وقد كانت هذه الحجة حجر عثرة أمام أولئك الذين صمموا على أن ينكروا فى إميلى حب الرجل ، ولكنها لا يلزم أن تكون كذلك . فقد ركبوا متن الشطط محاولين أن يتجنبوا منطقاً بدا لهم أنه ينقض نظريتهم ، وقسموا الشعر إلى أبيات جوندالية وأبيات شخصية ، حريصين دائماً على أن يعدوا قصائد الحب بين الجونداليات - أى على أن يعتبروها قصائد لا تعبر عن عاطفة إميلى نفسها بل عن عاطفة شخصية من الشخصيات الخيالية فى مجموعة جوندال نحو شخصية أخرى .

وهناك ردان على هذه الحجة : أولهما أن فى نسبة كثير من القصائد إلى المجموعة الجوندالية شكًا كبيراً ، والثانى أنه حتى إذا كانت القصيدة جوندالية بغير جدال فهى فى الغالب شخصية أيضًا بغير حاجة إلى الجدال ، لأن الشكل الجوندالى لم يكن إلا رداء لشعور شخصى ،بل قد يكون تحريراً له . ويمكننا أن نجد أدلة واضحة على أن إميلى استعملت الشكل الجوندالى هذا الاستعمال فى قصيدتين معروفتين : «السجينة» و «ذكرى» فافتتاح «السجينة» الذى يصف زيارة الراوية مع سجانة الزنزانة وحديثهما مع سجينة حبيسة هناك ، هذا الافتتاح ظاهر الاختراع ، ولعله جوندالى ، وهو متوسط الجودة ككل آثار إميلى حين تكتب عن وعى لا بإملاء الروح التى فى باطنها :

«وتراءت على شفتيها بسمة احتقار . قالت بلطف : يا صديقتى ،
إنك لم تسمعى منى شكاة . إذا استطعت أن ترى حياة أقاربى ،
بل حياتى الضائعة ، فعند ذلك - لا قبله يا صديقتى - يمكننى
أن أبكى وأتضرع» . (*)

لم يكن نظم هذه الأبيات محتاجاً إلى عبقرية ! لكن فجأة تتكلم إميلى برونتى ، فى ومضة عنيفة تجعلنى أتساءل أليس الربط بين القسم الأول والقسم الثانى من القصيدة خطأ فى التحقيق :

«لكن ليعلم ظالمى ...» (**)

والأبيات الرائعة التالية - وهى أوضح وأوقع وصف للتجربة الصوفية فى لغتنا - ذائعة معروفة حتى أنه لا حاجة إلى إعادتها هنا . وهى كافية لنقض النظرية التى تقول بأن تلك القصائد ذات الشكل الخيالى هى بالضرورة غير شخصية ودراسة «ذكرى» تأتى على ما بقى من هذه النظرية . إننا لا نعلم من الذى يرثى بهذه الأبيات - ولا يمكن أن يكون برانويل - فإن تاريخ نظمها لا يتجاوز مارس ١٨٤٥ :

«بارد ببطن الأرض ، وفوقك أكوام الجليد العميق ،

بعيد بعيد ، بارد فى القبر الكئيب !

(*) « مجموعة قصائد إميلى جين برونتى » ، نشرها كليمنت شورتر ، رتبها وحققها س. و. هاتفيلد .
(**) شورتر وهاتفيلد س ٧ .

هل نسيت حبك يا حبى الوحيد

حين طوتك موجة الزمن التى تطوى كل شىء» . (*)

على أنه إن كان للكلمات معنى – وإن كان لموسيقى الشعر دلالة متميزة عن دلالة كلماته – فهذا رثاء يصدر كاتبه عن انفعال شخصى . ويجب ألا تكون . تفسيراتنا مسرفة فى التحديد . فالقصيدة جوندالية الشكل بدون شك ، إذ أن إحدى مخطوطتيها تحمل العنوان «من ر. ألكونز إلى ج. برنزايدا» . ومن الجائز جداً أن تكون ضرورات القصة الجوندالية قد أملت ظروفها الخارجية ، ومن التسرع أن نفترض أن المخلوق الذى بكته إميلى فى سريرتها قد مات عندما «ذاب خمسة عشر شتاءً من تلك الجبال الشهب إلى ربيع» ، وليس من الضرورى أن نعتقد أنها حين صرخت : «يا غرام الشباب الحلو غفرانك إن نسيتك» كانت تقدم إلى الشراح دليلاً على غرام مبكر . فليس من المستبعد أن الفكرة الشخصية التى يتضمنها الشكل الجوندالى كانت موجهة إلى أختها المتوفاة . ولكن البحث فى حقيقة من وجهت إليه بحث غير مجد . ويكفى أن تتخذ هذه القصيدة ، مع قصيدة السجين ، دليلاً ينقض النظرية القائلة بأن الأشعار ذات الشكل الجوندالى يجب أن تعتبر غير شخصية .

وعلى هذا النحو يمكن أن ينظر إلى مجموعة القصائد كلها نظرة نقدية متساوية ، ويمكننا أن نتخذها ، مع «مرتفعات وذرنج» ، أساساً لتفسيرنا لمؤلفها . وأريد أن أضيف هنا بين قوسين أنى أعتبر إميلى هى مؤلفة «مرتفعات وذرنج» دون أن أعتقد لحظة أن برانويل كان غير قادر من الناحية المادية على الاشتراك معها ، أو أنه كان مفتقراً إلى صفات الخيال والتجربة التى كانت جديرة أن تجعل مشاركته قيمة . والدلائل على أنه كانت له مشاركة ما فى ذلك العمل كثيرة ومستقل بعضها عن بعض . وقد أجاد المستر أ. ف. بنسون توجيهها فى ترجمته لشارلوت ، بحيث لا تحتاج إلى عرض جديد . أما الآنسة «أليس لو (**)» فإنها تذهب فى الدفاع عن برانويل إلى مدى تصعب متابعتها فيه ، ولكن بحثها قد ساعد كثيراً على إظهار أن من المرجح كون الأخ قد شارك فى عمل أخته . وليس فى مقدورنا أن نعلم مدى هذه المشاركة . ويميل المستر

(*) شورتر وهاتفيلد ، س ٧

(**) «باتريك برانويل برونتى» ، «إميلى جين برونتى ومؤلف مرتفعات وذرنج» كلاهما لأليس لو .

بنسون إلى «نسبة الفصلين الأولين ، بأسلوبهما الطنان المتعاظل ، وموضوع لوكوود «الذي يقدم ولا يعود *إلى الظهور*» ، *إلى* برانويل . ومع *أن* عيب *البناء* في *افتتاح لرواية* – وهو عيب مسلم به – لا يقنعني بأن يدين اشتركتا في العمل ، نظراً لما يتصف به الكتاب عامة من اضطراب البناء ، فإنه يبدو صحيحاً أن الفصلين الأولين مثقلان بتكلف للدعابة يخلو منه سائر الكتاب .

فالذي يجعل لإميلي مكانها الفريد بين الروائيين الإنجليز هو أن خيالها حين ينطلق لا تثقله لغة «الدعابة» التي إذا وجدت في كاتب تراجيدي فكثيراً ما تكون مرادفة لوعي بالذات مدمر . وقد قال ناقد معاصر في قصاصة من القصاصات التي احتفظت بها إميلي في مكتبها :

«إن مرتفعات وذرنج ، قصة خالية من الفن ... وجين إير ، كتاب يؤثر في القارئ حتى الدموع ، فهو يمس أخفى ينابيع الوجدان ، أما مرتفعات وذرنج ، فإنها تلقى على النفس كآبة لا يسهل تبديدها .

... والكتاب في حاجة مؤسفة إلى ما يخفف توتره ، وقد كانت بضعة أشعة من ضوء الشمس كفيلة بأن تزيد واقعية الصورة ، وتمنح الكل قوة لا ضعفاً . فليس في شخصيات الرواية جميعها شخصية واحدة لا تنال كرهنا المطلق ، أو احتقارنا التام» (*) .

وهذا غير صحيح كما أشارت شارلوت في مقدمتها ؛ وقد كان الناقد الذي كتبه غبياً ؛ ولكنه في مطالبته «ببضعة أشعة من ضوء الشمس» ممثلاً لمدرسة في النقد لا تزال باقية إلى يومنا هذا . إن عظمة «مرتفعات وذرنج» ليست في قصتها ، فهذه القصة مندفعة مختلطة . ولا في رسمها لشخصيات فاضلة أو يمكننا تعرفها ، وإن كانت في نلي دين «طيبة حقيقية وإخلاص هادئ» كما أن إدجار لنتون «مثال للوفاء والحنان» – كما قالت شارلوت – لكن في قدرتها على أن تنقل رؤيا ، وألا تسمح – في نقلها لهذه الرؤيا – بشيء لأولئك الذين كانوا يتصايحون آنذاك – وما زالوا يتصايحون كلما عجزوا عن احتمال نار النشوة ، و«خوف الظلام العظيم» – طالبين «تخفيف التوتر» ، و«أشعة من ضوء الشمس» و«مزيداً من الواقعية» . ولا مجال لإنكار أن اليد التي كتبت الفصلين الأولين كانت قادرة على التسامح بمثل ذلك . لم يكن فيها مرح ،

(*) نص نقله «تشارلس سمبسون في كتاب «إميلي برونتي» ١٩٣٩ ، ص ١٧٤ – ١٧٥

بل دعابة متكلفة جنائزية طويلة الكلمات تتناقض تناقضًا لافتًا مع ومضات إميلى حين تبلغ قمة الإجادة .

«الله معنا ! ، ألقاها بنبرة يبطنها سخط حانق وهو يتناول جوادى ، وينظر فى وجهى أثناء ذلك نظرة ضجرة ، حتى لقد خمنت بطيبة قلب أنه لابد محتاج إلى عون من الله ليهضم عشاءه ، وأن دعاءه التقى لم تكن له علاقة ما بوصولى المنتظر» .

لا أحسب أن فى الإمكان أسوأ من هذا ، ولعل برانويل هو الذى كتبه ، ولكننا إن جازفنا بنسبتها إليه وقعنا فى ذلك الخطأ الشائع بين دارسى شكسبير الذين يأبون أن تنسب إليه هفوة . فمن الجائز أن تكون إميلى هى المتورطة فى هذا الذنب إن كانت تكتب بوعى قبل أن تستولى العبقرية التى تستبطنها على قلمها .

أما أن برانويل كانت له يد فى الكتاب - فإن لم تكن يد فعقل مشارك - فهذا ما تثبته الأدلة الخارجة عن النص إثباتًا كافيًا . وأما أن إميلى كانت مع ذلك هى المؤلفة لجل الكتاب فهذا ما لا يرقى إليه الشك . ونحن نعلم أن شارلوت كان من الممكن أن تكذب لغرض طيب ، وخصوصًا إذا مس الأمر أسرار نسبة الكتاب إلى مؤلفه ، ولكن جميع رسائلها عن أليس بل تثبت اعتقادها أن إميلى هى التى كتبت «مرتفعات وذرنج» . وهذا وحده دليل قوى على نسبة الكتاب إلى إميلى ، إذا لاحظنا طبيعة العلاقات فى هوورث . وكذلك لا يوجد دافع معقول يفسر هذا الخداع الطويل من إميلى ؛ أو سماح برانويل لها بأن تسلبه فخره الأدبى إن لم يكن الكتاب لها . وقد ذهب أحد أصحاب النظريات (*) إلى أن شارلوت هى التى كتبته ، وهذا فرض ظاهر السخف كمحاولة إثبات أن السير والتر سكوت هو الذى كتب «كبلاخان» .

إن عبقرية إميلى تسيطر بجلاء فى «مرتفعات وذرنج» ؛ إلا إذا افترضنا أن الأصول الخطية للقصائد مزورة ؛ فكاتب القصائد هو كاتب «مرتفعات وذرنج» ، إذ أن فى كلتيهما خلو هذا العالم من الحقيقة ، ووجود حقيقة أكبر فى عالم آخر ، إن القصائد والروايات توأمان لخيال فريد . فيهما نفس الوهدات النثرية ، ونفس التسامى الشعرى ، وفيهما نفس الحصار بفكرة السجن والأطياف الآتية من عالم غير منظور ، ونفس التعاقب السريع بين فكرتين باديتى التناقض عن الموت .

(*) «مفتاح أعمال برونتى ؛ مفتاح مرتفعات وذرنج لشارلوت برونتى ، الخ» تأليف جون مالهام دمبلى ، ١٩١١

ويكفى مثل واحد على ذلك من الرواية . ففى الفصل الخامس عشر يزور هيثكليف كاثرين وهى تحتضر فى أثناء حملها .

«وكان هيثكليف راكعًا على إحدى ركبتيه ليعانقها ، فحاول أن ينهض ، ولكنها أمسكت شعره وأبقته فى مكانه . فصاح وهو يخلص رأسه ويصر بأسنانه : لا تعذبينى حتى يصير بى من الجنون مثل ما بك ؛ كانا كلاهما يمثلان للمتأمل الهادئ صورة غريبة مخيفة . وحق لكاثرين أن تحسب أن السماء سوف تكون منفىً لها ، إلا إذا طرحت عن نفسها مع جسمها الهالك شخصيتها الهالكة كذلك» .

ولكن كاثرين تقول بعد ذلك :

«أرأيت يا نلى ؟ ما كان ليسكت لحظة عن الحيلولة بينى وبين القبر . هكذا يحبنى ! حسنًا ، ليس هذا هو حبيبى هيثكليف . سأحب هيثكليف الذى لى بعد ، وسآخذه معى ؛ إنه فى روحى . وأضافت مفكرة : ولكن أشد ما يضايقنى هو هذا السجن المتداعى . لقد تعبت من بقائى حبيسة هنا ، إننى أتوق *إلى* الفرار إلى ذلك العالم الرائع والبقاء هناك *دائمًا* : لا أن أراه غائمًا من خلال الدموع وأحن إليه من وراء جدران قلب موجع ، بل أكون معه وفيه حقًّا ...

سأتجاوزكم جميعًا وأرتفع عنكم إلى بعد شاسع . ومضت تحدث نفسها : أتراه لن يكون قريبًا منى ؟ كنت أحسبه يتمنى ذلك . هيثكليف ! ينبغى ألا تغضب الآن . تعال إلى يا هيثكليف» .

إن التناقض بين هاتين الفقرتين لا يخطئه النظر ، وهوالتناقض بين مستويين كانت إميلى برونتى تسير عليهما حياتها : المستوى الذى كانت إلين نسى وشارلوت تلاحظانها عليه ، والمستوى الذى كان أساس شعرها الصوفى . فعلى المستوى الأول كانت تحسب «أن السماء ستكون منفى لها» . وعندما دنا منها الموت راحت تصارعه . وكتبت شارلوت «كان شيئًا لم أر له مثيلاً ولكن الحقيقة أنى لم أر لها مثيلاً قط فى شىء ما . لقد كانت نسيج وحدها : أقوى من رجل ، وأكثر سذاجة من طفل» . ويومياتها تثبت أنها لم تكن ساخطة ، بل كانت على وفاق مع الحياة ، واستطاعت أن تكون سعيدة فى عزلتها ، وهذا ما تشهد به إلين نسى مؤيدة ما قالته شارلوت . «على قمة المرج أو فى بطن الوادى كانت إميلى طفلة فى مرحها وسرورها ، فإن اضطرت أن

تعتمد على نفسها فهى تتحدث حديثًا ملؤه الحيوية ، وتجد لذة فى إمتاع غيرها » . وتعطينا الآنسة نسى حلقة الوصل بين جانبى هذه الفتاة التى «كان تحفظها الشديد لا يمكن النفاذ منه» . فهى تقول إن قليلاً من الناس «من يملكون موهبة النظر والابتسام كما كانت تستطيع أن تنظر وتبتسم . وإنك لتجد فى نظرة من نظراتها المعبرة النادرة شيئًا تذكره مدى الحياة» . هذه النظرات كانت هى كل ما كشفته إميلى . من ذلك المستوى الآخر الذى كانت معاناتها له تشعرها أنها على الأرض سجينة ، كانت تمل سجنها ، وتتوق إلى أن تهرب إلى «ذلك العالم الرائع» ، الذى أعتقد أنها ذاقت لذة كشفه مرة . ولقد كانت كل حياتها ، وكل أشعارها ، وكل ما فى (مرتفعات وذرنج) مما يحمل طابع الرؤيا ، موقوفة على رغبتها فى أن تتكرر تلك التجربة المباشرة ، وأن تكون ثانية «معه وفيه حقًا – لا أن تراه غائمًا من خلال الدموع ، تحن إليه من وراء جدران قلب موجع» .

وفى القصائد أدلة كافية على أن هذه التجربة ، هذا الوصول إلى المطلق . الذى ظلت بعد ذلك «عاشقة له» أبدًا ، كان يتمثل فى عقلها فردًا ، يبدو كالشبح فى علاقته بالمستوى الأرضى ولكنه ذو حقيقة لا تنسى بالنسبة إليها . ولعله ذو شكل إنسانى أيضًا : وإذا كان ذلك صحيحًا فلا حاجة بذوى التطلع أن يسألوا من ذا الذى كانت تحبه إميلى من قساوسة أبيها ، ولا بالمدافعين المفرطى الحماسة عن خلو نفسها من الجنس أن يستبعدوا عاطفتها على اعتبار أنها جوندالية : وكذلك لا حاجة بنا إذ نعترف بهذه الحقيقة أن نجملها إجمالاً خشنًا فى فكرة «العاشق الشيطان» كما فعل رومر ولسون . (*) فقد تكون إميلى برونتى أحبت بالجسد وقد لا تكون ، والمحقق أنه لم توجد قط قصائد حب خالية من الصور الغزلية خلو قصائدها ؛ ولكن مهما يكن من ذلك الأمر فإن مفتاح فنها – وهو وحده الذى نعنى به عناية عميقة – ليس فى الحب الجسدى بل فى النشوة الروحية التى اتخذت عندها شكل امتلاك فيه نعيم وفيه رعب . فهذه الفكرة تتردد فى قصائدها :

«الذى أحبه سيأتى كطيف من هواء ،
سالمًا فى قوة خفية من أحابيل البشر ،
الذى يحبنى لن أفشى ذكره أبدًا ،
ولو دفعت روحى ثمنًا للعهد الوثيق (**)» .

(*) «وحيدة وحيدة» ، تأليف ر. ومر ولسون "All Alone", by Romer Wilson
(**) شورتر وهاتفيلد ، ص ٥٣

ومن حوزة الليل عندما .

«كانت الفكرة تتلو الفكرة ، والنجم يتبع النجم ،

خلال آفاق لا حدود لها ،

عندما سرت هزة حلوة قريبة وبعيدة ،

وجعلنا شخصًا واحداً (*) »

صحت على ألم الصبح والوعي بالمستوى الأرضي . وطلعت الشمس ؛ فاختبأت في وسادتها .

«عبثًا - إن الوسادة تلمع ،

والسقف والأرض كلاهما لمعا ،

والطيور صدحت في الغابات ،

ورياح الصبح رجت الباب (**) .

وفي أكتوبر ١٨٤٥ ، عندما وصفت الروح الذي «يرسل نظرته التي تخطف البصر خلال ليل المحيط المظلم» ، حدثت كيف ظلت تبحث عنه في غير طائل :

«ظللت أرقب وأبحث طول عمري ؛

أبحث عنه في السماء والجحيم والأرض والهواء ،

بحثًا لا ينتهي ولا يجدي» (***)

وعندما كان يبدو أنها تندب موت إنسان ، وتدفع عن عقلها الذكرى المتمكنة (للحب العذب) في شبابها ، فغالبًا ما كانت قدرة هذا الروح على الرواغ منها هي - فيما أحسب القوة التي وراء كلماتها :

(*) المرجع السابق ص ٣

(**) المرجع السابق ص ٤

(***) المرجع السابق ص ٦

«عندها كبحت دموع عاطفتى الضائعة ،
وفطمت روحى الشابة عن الحنين إليك ،
وصددت رغبتها المحرقة أن تسرع فتهبط تلك المقبرة ،
التى أمست أكبر من أن تكون لى ،
على أننى بعد لا أجرؤ أن أسلمها للحنين ،
لا أجرؤ أن أسترسل فى ألم الذكرى ونشوتها ،
إنى عببت مرة من ذلك الألم الأقدس ،
فكيف أبحث عن العالم الخاوى من جديد ؟» (*)

وقبل ذلك بسبع سنوات (فى الثالث من نوفمبر ١٨٣٨) كانت تتحدث عن الخسارة نفسها :

(أيها الحلم ، أين أنت الآن ؟
قد مرت سنون طويلة ،
مذ رأيت للمرة الأخيرة ،
ذلك النور يخبو من جبينك الملائكى» (**) .

ووصفها الذى صاغته فى الشكل الجوندالى فى «حلم جليندن» ، فى الخامس والعشرين من مايو من العام نفسه ، وصف مباشر لا لبس فيه :

«بينما أرقب من هذا السجن الموحش ،
محجوبة عن الفرح والهواء العطوف ،
هبطت السماء فى رؤيا ،
وعلمت روحى أن تعمل وتتحمل (***)»

(*) المرجع السابق ص ٨
(**) المرجع السابق ص ٩٧
(***) المرجع نفسه ، ص ٨٥

ولكنها لا تستطيع أن تمنع روحها عن رحلاتها المنتشية ، وإن كان نقصانها عذابًا لها :

«أواه ! ما أقسى الصدود ، ما أعمق الألم

عندما تبدأ الأذن تسمع ، وتبدأ العين ترى ،

عندما يبدأ النبض يرتعش ، والعقل يفكر من جديد ،

والروح تحس الجسد ، والجسد يحس القيد

لكننى لا أريد أن أفقد لذعة ، لا أرغب فى نقص من العذاب ...» (١)

وربما طافت بها الرؤيا نهارًا :

«أحسب أنفاسى نفسها ،

ملأى بشرر مقدس ،

وكل فراش الشوك ،

مكللاً بذلك النور السماوى !» (٢)

وربما اشتاقت إليه بالليل :

«نعم يا خيال ، تعال يا حبيبى الجنى !

وبرقة قبل هذين الخدين المرتعشين ،

وانحن على فراشى الموحش ،

وهات الراحة ، والنعيم» (٣) .

وكل صفحة من أشعارها تعلن ذلك الجوع إلى تجربة لها وقوة الامتلاك المطلق ، تجربة عرفتها مرة ومازالت تجد مذاقها ، ولكنها أصبحت محرومة من تمامها .

(١) المرجع نفسه ، ص ١٦
(٢) المرجع نفسه ، ص ١٩
(٣) شورتر وهاتفيلد ، ص ٢١

«اشتعل أيها المصباح الصغير ، تألق فى اعتدال وإشراق
صه ! هذا حفيف جناح يرف ، أحسبه الهواء :
إن الذى أنتظره دائمًا يأتينى ،
أيتها القدرة الغريبة ، إنى أثق بقوتك ، فثقى بإخلاصى» (١) .

والتى عرفت هذه الحقيقة ترى كل فشل دون فشلها فى الظفر بها ثانية ؛ ولا يكون للدنيا عليها سلطان . ولقد كان الموت يبدو لها من جهة نهاية للعذاب السعيد الذى لم تكن تود أن يخف ؛ ومن جهة أخرى إمكانًا لانقلاب فشلها - فرصة لأن تكون «مع ، الروح السامى الذى عرفته ، «وفيه حقًا» . فلم تكن تدرى هل تخاف الموت على أنه انقطاع أم ترغب فيه على أنه فرصة . ولم تكن تدرى من أين يأتى روحها الأليف ، أمن السماء أم من الجحيم ، ولم تكن تدرى هل تعد نشوانها خيراً فى نظر الدين المسيحى ، ولم تكن تثق أنها تستطيع أن تأخذ وجدها معها حين تغادر هذا العالم «سأحب (هيثكليف الذى لى) بعد ، وسآخذه معى ، إنه فى روحى» هكذا قالت كاترين . ومع أن من الشطط الزعم بأن هيثكليف لم يكن إلا تجسيداً لرؤيا إميلى من وجهتها الشريرة ، فمما لا شك فيه كثيراً ما بدا لها كذلك فى أثناء كتابتها للرواية ، وأن عاطفة كاثرين نحو رجل كانت - من هذا الوجه - تعبيراً عن عاطفة إميلى نحو طيفها المطلق . «هيثكليف يا حبيبى ! ينبغى ألا تكون ساخطًا الآن - بالله تعال إلى يا هيثكليف» .

إن الرواية والقصائد شىء واحد . وكلاهما كان يضعف فى الفترات التى تهمد فيها العبقرية ؛ وتصبح الموهبة لازمة لسد الثغرة . فإن إميلى لم تكن تملك موهبة مثقفة ؛ تدعوها فتلبى دائمًا . لقد كان من الممكن أن تكتب «قصة غريبة خالية من الفن» . ولكنها كانت إذا سيطرت الميزة الكامنة على نبراتها ومداتها - تملك قدرة عجيبة على تحويل وزن عادى إلى هجوم مجنح لكتائب الروح ولأنها كانت حرة من الدعاية ؛ وكانت تستطيع أن تسمح لامرأة ثارت عاطفتها مع حبيبها أن تبقى (بين أصابعها المتشبثة جانبًا من الخصلات التى كانت تقبض عليها) ؛ ولأنها كانت تكتب - حين تحسن الكتابة - على مستوى رؤياها ، بلا ارتباك ولا خوف - لهذا وذاك خلفت رواية لا يمكن أن تموت . لا يمكن أن تموت ، لا لخلوها من الأخطاء بل لأنها قد سمت فوق أخطائها .

(١) المرجع السابق ، ص ٥٣

فهى لا تخاطب الفعل بل الإدراك ، وليست مناقشة بل سحراً . وهى كالقصائد ليست نقداً لهذه الحياة بل ترسماً للحياة الأخرى ، وكصاحبتها لا يمكن أن تقارن . لقد كتبت شارلوت إلى المستر وليمز حين حاول جاهداً أن يفسر هيثكليف بنشأته التعسة : (شر ما فى الأمر أن شيئًا من روحه يبدو ذائعًا خلال كل القصة التى يظهر فيها ، فهو يسكن كل مرج وواد ، ويشير فى كل شجرة حور فوق الأعالى ، وهذه هى الوحدة المعجزة فى الكتاب ، إنه ممتلك بهيثكليف الذى كان «فى» روح إميلى .

توماس هاردی

من کتاب : Reflections in a Mirror lst Series

لا غرابة مطلقًا فى أن اللورد دافيد سيسل قد كتب كتابًا متزنًا وجميلاً عن هاردى الروائى . فتجنبه للشطحات والحذلقة ، وتركيزه على موضوعه ، واهتمامه بأن يتبين ما كان يرمى إليه هاردى لا بأن يقول ما يعتقد أن هاردى كان ينبغى أن يرمى إليه – كل ذلك يتفق مع الفضائل المعروفة عن اللورد دافيد سيسل . ولهذه الفضائل سيعيش كتابه بوصفه نقداً . وفيه فضيلة أخرى لعلها لا تكون لافتة للنظر بعد عشرين سنة ، ولكنها كانت من الندرة منذ ثلاث سنوات أو أربع بحيث لا تزال إلى اليوم تعطى الكتاب الذى يتصف بها جواً غير عادى من الحرارة والصحة : فضيلة نقد الكتاب على أنه كتاب ، والرواية على أنها رواية ؛ والأسلوب على أنه أسلوب والرفض الثابت لأن يجعل النقد الأدبى منبراً للمناقشات الاجتماعية . يقول اللورد دافيد : «لقد نبتت نابتة من النقاد يحكمون على الكتاب بمدى تعبيره عن عقلية عصره حسب فهمهم . هؤلاء القوم يلومون تشارلس لام على أنه كان يكتب فى لغة غير عصرية على حد تعبيرهم . وينعون على روايات وولف أنها لا تقدم رأيًا ما عن دلالة التغيرات الاجتماعية الحديثة» . والحق أن هذه النابتة من النقاد قد بدأت تنسل من صفوف الطليعة المستهلكة لتغير رداءها ، ولكن تأثيرها ممتد بين كتاب إعلانات الناشرين الذين لا يزالون يقرظون ترجمة لورد سورث مثلاً من أجل الضوء الذى تلقيه على مشكلات روسيا الحديثة عن طريق الثورة الفرنسية . إن اللورد دافيد لا ينتمى إلى هذه النابتة من النقاد ، وصلابته فى نقض آرائهم لن تعنى كثيراً بالنسبة إلى عصر قادم سوف ينعم بنسيان أنهم وجدوا مرة ، ولكنها تشجع الآن على الأمل فى أنهم سيختفون من الوجود قبل أن يمر وقت طويل .

وهى كذلك مما يؤهله للكتابة عن هاردى . فالناقد الاجتماعى للفن . وإن كانت الحداثة هى كل ما يدعيه ، لا يكاد يختلف عن رعايا الملكة ڤكتوريا الصارمين ، الذين كانت أحكامهم على الشعر والروايات متأثرة دائمًا بما كان يسمى عندئذ «مشكلات» ، وكان هاردى نفسه حين يضعف وتغريه رغبة فى العصرية بأن يخرج عن مجاله ، يقحم نفسه أحيانًا فى «مشكلة» فلا يوفق . وربما أدرك ناقد اجتماعى عدم توفيقه ففسر ذلك بأن المشكلة كانت «قديمة» أو «غير واقعية» – أى بأنها كانت طرفة من طرف العصر الڤكتورى ، جديرة بالاختصار لأنها ڤكتورية – وغاب عنه أن «المشكلة» (بتعبير العصر الڤكتورى) أو «الظرف الاجتماعى» (بتعبيرنا) موضوع مقبول فى الفن ككل شىء آخر ، إذا أثارت حساسية الفنان ، وأيقظت عاطفته الجمالية – لا بغير ذلك . فلا «المشكلات» ولا الظروف الاجتماعية ولا الأخلاق ولا الحراثون الفقراء ولا السيدات النبيلات – لا شىء من ذلك بمستبعد من الفن ، ولكنها كذلك لا تطلب لنفسها .

فالسيدات النبيلات لم يشعلن أعماق خيال هاردى ، ولهذا السبب - لا لأن السيدات النبيلات موضوع غير مناسب للفن - أخطأ هاردى شخصيًا حين اختارهن موضوعًا له . ولهذا السبب نفسه تخبط جالسورذى كذلك حين كتب فى أعماله الأخيرة عن الشباب وغنادير المجتمع . لقد كان قادرًا على ملاحظتهم ، وكان - على خلاف هاردى فى الصالونات الكبيرة - قادرًا على أن يلتقط إيقاع حديثهم ولو ببعض التكلف ، بل كان يستطيع بين الحين والحين أن يشاركهم الشعور ، ولكن نبض خياله لم يكن يتفق معهم ، وتعاطفه وإياهم ، وإن كان صادقًا فى حدود الفهم العقلى ، لم يكن يفيض فجأة عن تلك الحدود ، ويروى معرفته بالشعر . وليس من العسير أن نتصور أن جالسورذى كان يذهب إلى حفلات الكوكتيل ومعه - أو على الأقل فى عقله - مفكرة مثلما كان هاردى يتعشى فى منازل العلية ليتعلم ، بعد أن تقدم به العمر ، كيف كانت الليدى مابلا تمشى وتتكلم . على أنهما لم يكونا متماثلين تمامًا ، فقد كانت فى هاردى من هذه الناحية - كغيرها - سذاجة تجعل جولاته خارج ميدانه أفدح خسارة وأقل تكلفًا من جولات جالسورذى . لقد كانت الحال مع هاردى أشبه بحال طفل يتعب نفسه تعبًا لا مزيد عليه ليجلب عشبة لا تنفع ، حاسبًا إياها زهرة عجيبة تسر وتعجب من تقدم إليه .

استمع إلى تصوره لحديث فتاة صغيرة تظهر فى المجتمع لأول مرة ، فى حفلة لندنية أنيقة :

«ظهرت صديقة شابة لبيرستون ، وهى الليدى مابيلا بترميد ، فى سحابة من الحرير الموصلى ، كانت الليدى مابيلا فتاة عاطفية دافئة القلب ، تضحك من لطافة أنها تحيا . سألته عن وجهته ، وأجابها أنه يبحث عن مسز باينافون فقالت الليدى مابيلا : وإنى أعرفها حق المعرفة . يا لها من مسكينة . إنها شديدة الحزن ، فقد فقدت زوجها . حقًا أن ذلك كان فى عهد بعيد . ينبغى ألا تتزوج النساء فيتعرضن لمثل هذه الكوارث . لن أفعل ذلك أبدًا . إننى مصممة ألا أعرض نفسى لمثل هذا الخطر . أتحسبنى سوف أفعل ؟ ، قال بيرستون بجفاء : «لا ، أبدًا . قالت : كم يسرنى هذا ، ولكن مابيلا لم تكن شديدة الارتياح لجوابه . وإن ردت عليه مازحة ، وأضافت : وأحيانًا أفكر أنى سأفعل . لمحض اللعب !» . (*)

(*) النص الذى يورده اللورد دافيد يختلف اختلافًا كبيرًا عن نص الطبعة النهائية .

ويعلق اللورد دافيد على ذلك بقوله : «هذه هى حياة المجتمع كما كانت تتخيلها الآنسة ديزى آشفورد . فالليدى مابيلا (زائرة شابة) ، ولكنه أصبح نقداً من أن يقنع بهذا المأخذ ، أو بترديد ما هو ظاهر وما قيل من قبل مرات كثيرة من أن هاردى لم يكن يستطيع أن يعطى انطباعًا دقيقًا من حوار الارستقراطية فى العصر الفكتورى . فهو يبين كيف أغرى هاردى بالخروج عن مجاله مع أنه لابد كان يعرف خطورة هذه الرحلة – وقد كانت الفقرة جديرة بالاقتباس لهذا السبب – وهو هنا ينقد كدأبه برؤية الموضوع من وجهة نظر هاردى :

«يمكننا أن نرى لماذا اختار هاردى أن يكتب عنهن ، لقد كان مثل هؤلاء الناس هم سكان البيوت الكبيرة فى ريف وسكس ، وكانت هذه البيوت تجتذب خياله اجتذابًا حقيقيًا ، ذلك الخيال الذى كان كما نعرفه حساسًا لسحر القدم والجمال . وقد أراد أن يجسم استجابته لها فى قصص ، فكتب قصصًا عن ساكنيها» .

ويمكن أن يضاف إلى هذا السبب أسباب أخرى جائزة . لقد كان من نواحى الضعف فى هاردى شدة اهتمامه بالنقد سواء أكان له أم عليه . وفى مراسلاته الأولى مع بيت ماكميلان أمثلة من استشهاده استشهاداً يثير العطف بما كانت تكتبه المجلات الأسبوعية ليدعم بذلك قضيته ، وفى آخر حياته عندما كان يستطيع أن يهز كتفيه . اعتماداً على تجاربه وعلى شهرته الضخمة ، كان لا يزال يجرح ويستثار إلى الدفاع المرير عن نفسه لكلمة تنشر فيها سوء فهم لشعره . وكان يتمم هذا التواضع – أو إن شئت : هذه الحاجة إلى الثقة بالنفس – استعداد غير عادى فيه لاحترام رأى أولئك الذين كان يشعر أن لهم نوعًا من الحق فى التدخل فى عمله . والنقد العدائى أو السلبى قلما ينفع الفنان نفسه – وإن كان جيداً وقائمًا على أسس سليمة ما دام غير شخصى . فممارسة الفن كشف للذات فيه من التوحد والخطر والرقة مايجعل النقد من الخارج قليل الجدوى على الفنان – وإن أفاد العالم – إلا أن يشجعه على مزيد من الإحسان فيما أحسنه فعلاً . والكتابة – أو الكتابة الشعرية سواء أكانت نظمًا أم نثرًا – هى فتح جرح يجب أن يلمس بحب ، وإلا فإن الفنان ينكمش للمسه الذى قد يؤلم ولكنه لا يطب . لهذا فإن استفادته أحيانًا حتى من النقد الخارجى إذا كان مكتوبًا بسماحة بصيرة وخدش لأغراضه ، لا تنفى اعتماده الكبير على حكم شخص أو شخصين يحبهما ، ويعرفان – لحبهما له – كيف يظل الطفل حيًا فى «الرجل العظيم» ، وكم كان قليل

الزهو شديد القلق وهو يقدم على هذه التجربة التى أغضبت ناقداً ، ولماذا نجح أو فشل على حسب تقديره ، وما هى قيمه الراسخة فى أعماقه على الرغم مما يبديه من تحد .

وهكذا كانت حساسية هاردى ، ولكنها كانت مقرونة ببساطة عجيبة . إن الهواة وحدهم – ونحن لا نستعمل الكلمة هنا للتحقير بل للتمييز ، فقد وجد هواة عظام – إن الهواة وحدهم هم الذين يتضجرون من استخدامهم ، أو يعجزون عن قبول الاستخدام . وقد استطاعت السيدة فيرجينيا وولف أن تساير ما تتطلبه الصحافة ، وحين دعى اللورد سيسل لإلقاء محاضرات كلارك التذكارية أخرج هذا الكتاب عن هاردى ، وهو نقد من الطراز الأول موجه إلى جمهور خاص . فكلاهما كان صانعًا ولم يخجل من صنعته – وحق لهما ألا يخجلا – بل لعلهما كانا فخورين لقدرتهما إذ يقبلان شروطًا قد يعتبرها الهاوى قيوداً لا تحتمل على السمو فوق هذه الشروط . ويبدو أن هاردى كان يرى نفسه صانعًا مستخدمًا ، حتى وهو يكتب رواياته . فإذا قال ناشر إن فصلاً ما مسرف فى الطول اختصره ، وإذا سأله رئيس تحرير مجلة أن يغير خاتمة قصة – وإن كانت «عودة الغريب» الشامخة ، وكان شديد الاهتمام بها – غيرها ، ولعله كان إذا رأى من الضرورى أن يبرر تسامحه احتج بأنه لو سئل أحد فنانى عصر النهضة من راعيه أن يضيف بقرة إلى مقدمة الصورة لأضافها ، ولو سئل نحات من بوكهامبتون أن ينحت شاهد قبر بطريقة معينة لما امتنع ، وعندما رفضت قصة «الرجل الفقير والسيدة» ، وطلب منه قصة أكثر تعقيداً ، استجاب بتقديم «حلول عسيرة» التى كانت أشبه بغاية من التعقيد القصصى . وليس من المستبعد أن السيدات النبيلات كن إلى حد ما محاولة من صانع أمين لتقديم ما يطلبه السوق . وما كان يمكن أن يعد عند فنان داع بنفسه تضحية بالأمانة ، كان عند هاردى فى كثير من الأحيان دليلاً على الأمانة . قد تكون هذه أسبابًا خارجية معقولة لانسلاله مرات كثيرة إلى المجتمع الراقى – أعنى أنه كان يحاول بصبر أن يفعل ما يطلب منه ، أو أن رغبته كانت تجنح أحيانًا إلى توسيع مجال شخصياته ، إذ كان فيه من الشاعرية المشتعلة ما يجعل من المستحيل عليه أن يلزم الحذر مثل چين أوستن . إنك إذا ألححت فى امتداح رجل لأنه يجيد تصوير حلابات اللبن فسوف يحن إلى الكتابة عن الأميرات . وبعد هذا كله يبقى السبب الذى جاء به اللورد دافيد أصدق الأسباب لأنه هو السبب النابع من الدافع الجمالى . لقد كتب هاردى عن السيدات النبيلات لأن منازلهن ألهبت خياله طفلاً ورجلاً . هذا تفسير من أكثر التفسيرات النقدية إقناعًا ، لأنه يوجه ضوء الكاتب نفسه إلى عيب ، وبذلك يكشف العيب دون أن ينتقص من عبقرية الفنان .

ومع أن هذه المسألة – مسألة «سيدات هاردى النبيلات» – صغيرة وقليلة الأهمية نسبيًا ، فهى قيمة فى دلالتها على ما يتحلى به اللورد دافيد من عطف وبصيرة ، وهو لا يقول فى كلمات معدودة محدودة إن عيوب هاردى ناتجة عن محاسنه ، وإن كلتيهما يجب أن تعتبرا متكاملتين إذا أريد فهم رواياته ، ولكن هذا هو ما يخلص به المرء من المحاضرات ، التى تعطى مجتمعة ما لا نسميه رسمًا تخطيطيًا بل صورة لعبقرية الرجل ، إن جاز أن نستعمل هذه العبارة فى الحديث عن مقالة لا تقصد إلى فن السيرة – هذا على الرغم من أن المحاضرات تتناول هاردى تناولاً منظمًا فتبين مجاله وحدود هذا المجال ، وطبيعة فنه ، وقوته وضعفه وأسلوبه .

وقد خلص الناس من عادة النظر إلى هاردى على أنه خشن ومتمرد على الدين ، ولكن هناك عاثورين فى طريق من يريدون فهم رواياته ككل : عاثور الإفراط فى التركيب ، أى محاولة تكوين مذهب فلسفى من الاندفاعات التأملية المتناقضة فى كثير من الأحيان ؛ وعاثور الغفلة عن مقدار ما فى رواياته من الشعر ، الذى يمكن أن تضيع دلالته كلها عند من يتشبثون بالعقلية والطبيعية وترتيب النتائج على المقدمات .

وقد طالما ألح هاردى نفسه على النقطة الأولى ، «ليس لى فلسفة ، إنما هو ما وصفته مرات كثيرة بأنه حشد مختلط من الانطباعات ، التى تشبه انطباعات طفل حائر العقل أمام عرض لأحد الهواة» . وهو يقول فى رسالة بعث بها إلى المستر ألفرد فويز حوالى هذه الفترة نفسها ، أى فى أواخر سنة ١٩٢٠ :

«لعل خيالى قد جمح بى فى كثير من الأحيان ، ولكن رأى الهادئ – بقدر ما يمكننى القول إن لى رأيًا محددًا – عن علة الأشياء : هو ... أن هذه العلة ليست مع الأخلاق ولا ضد الأخلاق ، ولكنها لا شأن لها بالأخلاق فقد قلت عنها إنها خالية من الحب والكره ، لا تعرف الخير ولا الشر» .

وبين هذا القول – كما أشار – والقول بأن القوة الكامنة خلف الكون قوة شريرة ، بون بعيد . ولعل هناك أناسًا قليلين يحسبون أن هاردى قد اعتقد هذا القول باطراد ، ولكن قد يكون ثمة عدد أكبر من الناس يرون أن هاردى على غموض تفكيره لم يعتقد بإله ، ويقفزون من ذلك إلى استنتاج أنه كان عقليًا صارمًا ، وماديًا فجا ، ليس لعقله قرار روحى بله مسيحيًا . واعتقاد هذا الرأى معناه النظر إلى هاردى مقلوبًا . فلو كان صحيحًا لما بدأ يكتب رواياته .

وقد كتب هاردى : «إننى لم أفهم قط كيف يمكن أن يكون امرؤ ما ملحداً إلا على معنى عدم الإيمان بإله قبلى ، ذى صورة تشبه صورة البشر ، متقد الوجه مستبد ، يستشيط غضبًا لأقل بادرة ... إن هناك خمسين معنى ترتبط بكلمة «الله» فى هذه الأيام ، والمعنى الوحيد المعقول هو أنه علة الأشياء ، مهما تكن هذه العلة . ومن ثم لا يمكن أن يكون مفكر حديث ملحداً بالمعنى الحديث ...» .

كما أن مسز هاردى سجلت فى السيرة التى كتبتها عنه – كما فعلت مراراً فى غيرها – كلمة هاردى الوحيدة التى تكشف هذا الأمر بعمق . لقد قال إن النقاد سموه لا أدريًا ، وملحداً ولا أخلاقيًا ، إلى كثير من الأسماء الأخرى . ولكنهم لم يفكروا قط فى تسميته الاسم الذى كان أقرب إلى المعقول بكثير : «كنسى» ، لا بمعنى فكرى ، بل بمقدار سيطرة الغرائز والانفعالات» .

هذه الكلمة «كنسى» رائعة فى صدق دلالتها . وإذا ضممناها إلى فقرتين من كلام اللورد دافيد سيسل فإننا نقترب جداً من حقيقة هاردى فى هذه الناحية .

«كان هاردى ككثير من القرويين مستعداً دائمًا لإظهار تذمره من القسيس : ولكنه كان على الجملة يشعر بأن خسارة السعادة الإنسانية من التفسير العلى الحديث للحياة ترجح مكاسبها بكثير .

«ألا أنتسب إلى هذه الزمرة المؤمنة المستبشرة ،
أن تبدو لى العقائد التى يتمسك بها رفاقى خيالات ،
أن أرى أرضهم المشرقة ضباب سراب ،
ذاك مصير غريب» .

وقد كانت ضباب سراب عند هاردى ؛ لم يكن غائبًا عنه بل كان يشعر به من حوله . ومع أن هاردى كان بطبعه ممراحًا يحب العزف على الكمان والرقص والتطريب ، فقد نظر إلى الحياة نظرة مأسوية لأن عقله حين انتزع منه إيمانه الموروث لم يبد له منه شيئًا آخر ولو كان نوعًا من عدم المبالاة الذى يخفف وقع الأشياء ، بل تركه راغبًا بوجدانه ، فى عاطفة أشبه بالعاطفة البنوية : نحو ما كان عقله يحرمه . واللورد داڤيد يزيد أبعاد هذه الحقيقة حين يقول :

«إن النغمة المميزة فى كل السلم الوجدانى عند هاردى ، النغمة التى تكون ما يشبه تياراً تحتياً لمناظر المرح ومناظر المأساة عنده على السواء ، هى الحنين إلى عالم إن لم تكن السعادة ممكنة فيه حقًا فإن الناس لا يزالون يعيشون تحت وهم أنها ممكنة . حنين يبدو رقيقًا فى «تحت شجرة الغابة الخضراء» ، غنائيًا فى «سكان الغابة» ، رومنتيكيًا فى «صاحب النفير» ، مرًا فى «چود» ، ويتردد صداه الملازم فى كل عمل من أعماله» .

اكتشف التوتر الخاص أو الاطمئنان الخاص فى عمل فنى ، تفتح الباب للاستمتاع به ونقده . والحنين هو توتر هاردى ، واطمئنانه هو شعور بالزمن ، مستقل عن الشعور بالحداثة .

وعلى هدى هذه النظرة يصبح كثير مما يبدو متناقضًا فى الروايات ، واضحًا غير محتاج إلى تفسير . وعندما نتذكر أيضًا ظروف الكتابة الروائية فى العصر الڤكتورى ، وعقلية الجمهور الذى كانت توجه إليه ، فإن ما فى كتابات هاردى من التفاوت - كالتقابل بين «بعيداً عن الحشد المجنون» و «يد إيثلبرتا» التى تلتها - لا يعود لغزًا . ولو كان هاردى ككثير من معاصريه عقليًا منافحًا عن مذهبه ، ولو كان فى عدم إيمانه فخوراً أو فرحًا أو متحمسًا لأداء رسالته ، لكانت كتبه على نسق واحد من الحرارة المشتعلة وإن لحقها الجفاف . ولو كان قراء الروايات فى العصر الڤكتورى أكثر تحرراً من مزاعم الفرق - وهى غير الأفكار الأخلاقية - أو كان هاردى أقل تواضعًا وحرصًا على مجاراة مطالب الناشرين ورؤساء التحرير فى أيامه بوصفه كاتبًا محترفًا ، لما تحول بهذه الكثرة ولا بهذه النتائج الخاسرة عن طريقه التراجيدى الشعرى لينغمس فى مضايقات المجتمع الراقى ، بل المجتمع بوصفه مجتمعًا . يقول اللورد داڤيد : «إن صراع الإنسان بوصفه ذا خلق سياسى أو اجتماعى يبدو بالنسبة إلى الزاوية المخيفة التى يطل منها هاردى على الكائن البشرى ، أتفه من أن يشعل شرارة الخلق عنده» . على أن هاردى كان أحيانًا يحدث نفسه بأنه روائى معاصر على كل حال ، وأنه عاجز عن أن يدعى مقام الآلهة أو غير راغب فى ذلك ، ومن ثم يتخلى عن روايته الطبيعية ويضع نظارة المناقشات الاجتماعية التى لم تكن تناسب نظره ، كل هذا صحيح ولكنه ليس أكثر من تفسير لصعوباته ، وللشاذ فى عمله . وأهم من ذلك أن تدرس خصائصه التى جعلته عظيمًا ومحببًا : أعنى التوتر المسيطر والاطمئنان المميز .

من أهم واجبات الناقد – ولعله أول واجباته – أن يكشف وينقل متعته بالأعمال الفنية التى هى موضوعه . واستقلال اللورد داڤيد عن بدعة البرود فى النقد ، واستعداده لأن يتحدث عن هاردى بحب واحترام ، وقدرته على أن يظهر استمتاعه دون أن يتحول إلى صيحات الإعجاب أو يتخلى عن العقل ، كل ذلك يملأ كتابه حياة . فمن المستبعد أن يقرأه قارئ ويفوته ما لدى هاردى من إحسان ، لتناوله الروايات من الزاوية الخاطئة ؛ فإن اللورد داڤيد يلح دائمًا على حقيقتها الأساسية : إنها روايات شاعر بما فى ذلك من حسنات وسيئات . ذلك كان الدافع وراءها ، وتلك هى المتعة فيها . على أن اتباعها للتقاليد القصصية التى كانت مألوفة عند فيلدنج وسكوت – تقاليد الترتيب الواضح والتتابع المعقول – قد وضع كاتبها الذى كان شاعراً بمعنى لم يكنه سكوت ولا فيلدنج ، أمام مشكلة نادرة الصعوبة بالنسبة للموضوع والشكل ، ويصف اللورد دافيد المشكلة على هذا النحو :

«إن الرواية ترمى إلى إعطاء صورة مقنعة للحياة الواقعة ، ولكنها كغيرها من الأعمال الفنية لا تنجح إلا إذا ألفت مادتها فى شكل منتظم . على أن الحياة ، الحياة الخصبة غير المتجانسة ، أبعد ما تكون عن النظام . كيف – إذن – يفى بواجبيه كليهما ؟ كيف يبتكر صورة ترضينا باعتبارها شكلاً ، بقدر ما ترضينا باعتبارها موهمة للحياة ؟ كيف يوفق بين الشكل والحقيقة ؟» .

وقد كانت هى على التحقيق هى مشكلة هاردى ، على أنه من العسير أن نوافق اللورد داڤيد على جميع ملاحظاته عن علاج هاردى لها .

وهو يذكر چين اوستن مشيراً إلى أنها قد وجدت حلاً كاملاً ، فرواياتها بديعة الشكل ، ومع ذلك فهى تخلق وهمًا مقنعًا بأنها واقع» .

«ولم يكن هاردى كذلك فرؤياه للحياة كانت مؤثرة إلى درجة كافية ومع أنها لم تكن رؤيا واقعية فقد كان لها فيض الواقع وحيويته . ولكنه ليدخلها قسراً فى قالب الشكل يميل إلى أن يفرض عليها عقدة غير مقنعة على الاطلاق .

فهل صحيح قوله «ليدخلها قسراً فى قالب الشكل» ؟ ألا تفترض هذه العبارة فى هاردى مسلكًا علميًا ناقداً نحو المشكلة . أكثر مما يمكننا أن نتوقع منه ؟ إن المشكلة كانت قائمة بالنسبة له ، كما أنها قائمة بالنسبة إلى جميع الروائيين ، وكانت أكثر حدة عنده ، ولكنه وإن جاز أنه شعر بها مؤخراً فى أحوال الاسترجاع وامتحان الذات فمن

الراجح أنه كان قليل التأثر بها ، بل لعله لم يكن يشعر بها على الإطلاق ، بينما كانت رواياته تتشكل فى ذهنه . فكتابة الروايات عملية خالية من التنظيم إلى درجة عجيبة ، مثلها مثل عملية الحياة . وليس معنى ذلك أنها بلا خطة ، أو أنها تتم كيفما اتفق ، أو أنها خالية من العناية بالشكل والنسيج ، ولكنها خالية من التنظيم بمعنى أن كل تخطيط وكل عناية بالشكل أو النسيج تخضع لحرارة الوجدان الجمالى عند الفنان ، كما أن أدق تنظيم للحياة يخضع لحرارة الشخصية . فهو إذن «لا يفرض عقدة» على رؤياه للحياة ، ليدخلها قسراً فى قالب الشكل» . وإذا كان قصاصاً بطبعه على نحو ما كانت أم إدموند جوس على ما يبدو ، أعنى إذا كان رجلاً خصب الذهن بالحكايات والأحاديث ، لا يستطيع أن يكف عن رواية القصص لنفسه ، فإن اختياره للعقدة يكون شديد البعد عن التعمد ، فالقصص تتزاحم عليه حتى لتصبح مهمته أن يختار منها واحدة لا يستطيع أن يشعر بها فقط ، بل يستطيع أيضًا أن يكتبها . وإذا لم يكن قصاصاً بالسليقة ، من ذلك النوع البسيط الذى يخترع الأحاديث : وكان عليه أن يؤلف خرافته ، فالأرجح أن يتناول روايته من إحدى نقطتين متباعدتين : فإما أن يبدأ بفكرة ، قد لا تعدو فى أول أمرها أن تكون انفعالاً ، وإما أن يبدأ بحادثة أو عبارة أو حكاية من الحياة الواقعة تلهب شعلة خياله .

وفى جميع هذه الحالات يكون نمو الرواية من علتها الأولى نمواً مزدوجًا . فالفنان والصانع يسيران جنبًا لجنب . أما القصاص السليقيون – إن صدقنا مايقولونه – فيكاد الصانع فيهم أحيانًا يبدو لهم عدواً ، أو مؤدباً يعرفون أن رعايته لازمة ، ولكنهم مغرمون دائمًا بالهرب منه . وأما الكتاب السليقيون إذا اعتبرناهم متميزين عن القصاص السليقيين – فبين الفنان والصانع فيهم تعاون أوثق ، ولكن الصانع على كل حال لا «يفرض عقدة» على رؤيا الفنان للحياة «ليدخلها قسراً فى قالب الشكل» . ومن العسير أن نصدق أن هاردى كان يفكر بهذه الطريقة . فالذى كان يفرض العقدة عليه – حين لا يفرضها ناشر ولا رئيس تحرير – هو هذه الحقيقة البسيطة : أنه كان يفكر فى مناظر ، أى كان يفكر تفكيراً دراميًا ، ولكنه لم يكن يملك موهبة الانتقال من منظر إلى منظر . كان وجدانه الفنى يدفعه إلى كتابة المناظر التى تنبعث فى خياله ، لمجرد الاستمتاع بكتابتها ، مهما يكن الثمن ، ففيها كان يمكنه أن يعمل أهم ما يعنيه عمله . ألا وهو استبانة جوهر الأشياء وتأديته . ولم يكن يشغل نفسه بانسجامها المنطقى ، فقد كانت هى حقيقته وهى شعره . فلتدخل إذاً . ولكنه لم يكن موفقًا فى انتقالاته .

كانت فكرته موجودة ، وكانت تثير حماسته ؛ وكانت هناك بعض المناظر تتحرق شوقًا إلى أن تكتب ؛ وفـوق ذلك كله ، أو فى ذلك كله . كـان الحنين إلى أوهام ضـاعت ، والشعور بأن الإنسان شبح صغير فى منظر الزمن الشاسع ، والفرح المتوثب بالحب والرقص والغناء والرفقة الطيبة ، يصطدم دائمًا بيقينه المحسور أنه إذا كانت الأفراح كثيرة فالسعادة وراء منال الإنسان الذى انجاب عنه الوهم . كانت هذه مجتمعة هى كتابه . ولكن المناظر – تلك المناظر التى كانت تحرقه – لابد أن توصل ، وعند عملية الوصل كان ينظر خارج نفسه ملتمسًا العون ، فتعلم من ولكى كولنز دون أن يبالى بأنه كان يكتب كتبًا من نوع مختلف ؛ أو كان يشعر بينه وبين نفسه بثقل الفقرات الانتقالية ، فيحاول جاهدًا أن يبث فيها الحياة ، وهذا أفدح . وكانت عقده «المفروضة» محاولة منه لإخفاء الوصلات ، أو هكذا تبدو على كل حال ، ولن نفهم هاردى حتى نفهم كم كان يمازج عبقريته من الصنعة الجادة . وليس فى مقدورنا أن نعلم كيف كان عقل هاردى يعمل ، ولكننا لا نشتط فى الحدس إذا قلنا إن اضطراب بعض العقد عنده كان يرجع إلى أسباب أبسط من تلك التى يعزوه إليها اللورد داقيد .

على أن الاختلاف فى تفسير هذا الأمر لا ينبغى أن يكون موضعًا للإطناب ونحن نتحدث عن كتاب ينفذ إلى خصائص كتابة هاردى بعمق شديد فى مواضع أخرى . وقد قيل إن هاردى كان شاعرًا يستخدم الرواية وسيلة للتعبير . والمهم هو أن نبين ما يتخلل عمله بفضله ذلك من قوة وامتياز ، ونسأل هل يرجحان العيوب الفنية التى تقابلهما . فهناك سؤالان يتوقف على الجواب عنهما جانب كبير من نظرية الرواية وإمكانيات تطورها : هل ينبغى أن تستعمل وسيلة للتعبير الشعرى ؟ وإذا صح ذلك فهل يجب أن تخترع طريقة فنية جديدة لتأدية الدافع الشعرى ، أو يمكن أن يقرن بالقصص المباشر ؟ لقد كان الحديث عن روايات هاردى بشىء من السخرية أمرًا عاديًا منذ وقت غير بعيد . فهى «ميلودرامية» ، «عاطفية» ، «متكلفة» . وكان يقال إن شعره وحده هو الذى يستحق أن يعيش . فإذا أبطل هذا الرأى ، وينبغى أن يكون لهذه السلسلة من محاضرات كلارك التذكارية أثر كبير فى إبطاله – فإن الرواية الحديثة ستتبع طريقًا مختلفًا من أساسه عن الطريق الذى يمكن أن تتبعه بغير ذلك .

يقول اللورد داقيد إن الجو الخيالى الذى يكتب فيه هاردى عن الريف وأموره لا يقلل من «واقعيتها الجوهرية» ويستشهد برأى هاردى نفسه :

«وقد قال هاردى إن الفن الأسمى هو ذلك الذى يغير مظهر ما يصفه ولكنه لا يفعل ذلك إلا ليبرز حقيقته الجوهرية إبرازًا أتم» . وهذه هى القضية . فهل يمكن إبراز الحقيقة الجوهرية لشىء أو رجل أو امرأة فى رواية ذات بناء تقليدى ؟ إن الجواب يتوقف على ما نعنيه «بالحقيقة الجوهرية» للشىء . ومن الواضح أن معنى «الواقعية» ومعنى «الحقيقة» فى العبارتين السابقتين مختلفان بل متناقضان . فالكلمة الأولى مرتبطة بأفكار «مشابهة الحياة» و«الصدق على مستوى الملاحظة» ؛ والكلمة الثانية تعنى الحقيقة داخل الظواهر ووراء الظواهر . وهذا الاستعمال لكلمة واحدة (*) للدلالة على معنيين سبب من أسباب الارتباك فى النقد الحديث . فكلمتا «الواقع» (reality) و «الواقعية» (realism) لازمتان للدلالة على الحقيقة الجوهرية الكامنة ؛ أما «الحقيقة الطبيعية» (natural truth) أو «المذهب الطبيعى» (naturalism) فيمكن استخدامهما على مستوى الملاحظة الحسية . وإذا قبلنا هذا التمييز فإنه من الممكن أن نقول ، دون أن نخشى اللبس ، إن هاردى أبرز «الواقع الجوهرى» للأشياء بأن غير وعمق مظاهرها على المستوى الطبيعى . فهو لا يقدم صوراً فوتوغرافية بل لوحات ، زد على ذلك أنه يتعمد الأسلوب فى لوحاته . فالوصف والحوار على السواء مشبعان بأسلوبه – أسلوب كثير العقد ، شديد الإثارة بمبالغاته العاطفية ، شديد الغرابة بشكلياته المفاجئة غير الصارخة ، حتى إنه ليشبه فى تأثيره الرقى الشعرية ؛ فهو يجعل القارئ كالمأخوذ ، وفى هذه الحالة يستطيع هاردى أن يفعل به ما يشاء . فالأسلوب مستخدم – ولا ندرى مبلغ التعمد فى ذلك – ليكسر المقاومة ويزيح الإنكار .

ويمكننا أن نرى مقدار نجاحه فى تأثيره على اللورد داڤيد نفسه إذ يلاحظ عيوبًا خطيرة فى بناء الفصول الأخيرة من «تس» ، حيث نجد – على حد تعبيره – «خيال الروائى المنطلق يجمح به» .

«فهو يعيد أليك إلى حياتها متنكرًا – بطريقة غير مقنعة – فى ثياب واعظ متجول ، ثم يريدنا على أن نصدق أن تس تعود إليه لتحصل على نقود تعول بها أسرتها التى ضربها الفقر ، مع أنه كان أيسر عليها أن تحصل على المال من أقارب أنجيل . وأخيراً يرجع أنجيل ، نادماً على قسوته ، مستعداً لأن يغفر لها ، فتهرب معه ، ولكنها تستفيد

(*) الكلمة المستعملة فى التعبيرين الإنجليزيين واحدة وهى كلمة reality واللغة العربية تسمح لنا بالتمييز بين المعنيين من أول الأمر بكلمتى «الواقعية» و «الحقيقية» (المترجم) .

من اللحظات القليلة الباقية قبل رحيلها لتقتل أليك بسكين فطور ، وتكون نتيجة ذلك أن يقبض عليها بعد قليل ، وتشنق فى ونشستر . هذا القسم الأخير من الكتاب يبلغ من قوة خياله أنه يهزنا هزًا فى القراءة الأولى ، ولكننا إذا عدنا إلى تصفحه بهدوء بدأ إيماننا يتزعزع . فلأى سبب تقتل تس أليك إذا ...» .

ولكن هذا السؤال قد فات أوانه ! ومن الاتفاق أن له جوابًا عند قارئ تس الذى يخالف فى هذه النقطة . ذلك الجواب هو أن تس (التى كانت تعرف حنين هاردى إلى الأوهام الضائعة) رغبت أن تقتل لتحقق الحياة التى حرمت منها . ولكن الجواب عن هذا السؤال ليس هو المهم . إنما المهم هو أن هاردى قد فوت علينا توجيهه . فهذه الفقرة «تهزنا هزًا فى القراءة الأولى» . أليس هاردى قد حقق غرضه ، وهو أن يكتب بقوة وشاعرية ترفعان الإنكار ، وتكسران المقاومة ، فتبرز «الحقيقة الجوهرية» ؟ فالأمر المستبعد الذى يصدع التوهم هو عيب عنده ، لأن قدميه على الأرض على كل حال ، ويجب أن يقبل قوانين الأرض . ولكن الأمر المستبعد - إذا صح أنه كذلك - الذى لا يشعر به القارئ إلا إذا عاد يحلل وهو بعيد عن سحر الشاعرية ، وعندئذ يكتشفه - الأمر المستبعد الذى هذه صفته أحرى ولا شك بأن يعد صعوبة سما الكاتب فوقها ، منه بأن يعد عيبًا .

وكانت قدرة هاردى الغريبة على تأدية الحقيقة الجوهرية للشىء بقوة قصصه ، والروعة الوحشية غير المترددة فى عباراته ، التى كان يستطيع أن يجعلها تضىء فى إطار شكلى - كانت هذه القدرة الغريبة تتناول كل شىء . فهو لم يكن يستطيع بواسطتها أن يظهر الجوهر الروحى لرجل أو امرأة فقط ، بل كان ينفذ خلال مظاهر الطبيعة - من غابة أو مرج ، أو ظلام أو إشراق . وكان يشعر قارئه بوقع الجمال نفسه أو البراءة نفسها حين يبدو (حسب تقاليد القصص العادى) أنه مشغول بوصف وجه جميل . ويبين اللورد داقيد أن «توماسين» فى «عودة الغريب» رقيقة مخلصة خجول ، كأنما هى بطلة فى روايات ويقرلى ، ولكن هؤلاء لا طعم لهن ، أما هى فبخلاف ذلك : فقوته الشعرية تمكنه من أن ينفث فى شخصيتها ذلك البهاء الرومنتيكى البرىء الذى هو سر جاذبيتها . ويستشهد بوصف هاردى ، وهو خليق بالنظر :

«وبدا وجه ريفى أشقر حلو أمين ، يرقد فى عش من الشعر الكستنى المتموج . كان بين المقبول والجميل ...» .

لا شيء حتى الآن ينبهر له القارئ ، ولا شيء بعد ذلك لفترة وجيزة . ثم تأتى جملة فيها صلابة توشك أن تكون معاظلة ، جملة يختص بمثلها هاردى عندما يتجمع خياله ليثب :

«كانت الحمرة القانية فى شفتيها لم تجد وقتًا لتتناقص ، وكانت تبدو أشد فى تلك اللحظة لغياب اللون المجاور الأقل دوامًا فى خديها» .

يقول القارئ : حقًا لا يمكن أن يكتب ذلك سوى هاردى . فالملاحظة دقيقة وواثقة . ولكن أليست كلمة «تتناقص» صلبة نوعًا ؟ أو ليست كلمة «المجاور» حشواً ؟ ومع ذلك فإن كلمة «تتناقص» هى الكلمة المناسبة ، ولها جلالها الخاص ، وكلمة «المجاور» حشو ملهم ، فهل هنالك لتبطىء الإيقاع . فالشاعر سيضرب الآن . هذه جملة قصيرة متوسطة ، ثم «الحقيقة الجوهرية» :

«وكانت الشفتان كثيراً ما تنفرجان بغمغمة كلمات . كانت كأنها تنتمى إلى أهزوجة ، تحتاج إلى النظر إليها من خلال السجع والانسجام» .

«كانت كأنها تنتمى إلى أهزوجة» . هذه هى ثوماسين الكامنة فى مظاهر ثوماسين ، ووراء مظاهر ثوماسين .

وحيثما نظرت فى روايات وسكس – إلا حين يخرج عن مجاله تمامًا – فإنك واجد هذه القدرة نفسها . لقد كانت عظمته فى قدرته على أن يروى قصة بطريقة أقل ما يقال فيها إنها معقولة إلى حد لا يجعل المعجب بجين أوستن يخرج عن طوره ، وأن يبرز ، فى الوقت نفسه ، «الحقيقة الجوهرية فى الشىء» . لقد قال مرة عن رسم له : «لست أدرى إن كنت أبدو هكذا ، ولكن المؤكد أننى أشعر هكذا» . وبمثل هذا الصدق تستطيع كل شخصية من الشخصيات العظيمة فى رواياته أن تقول للقارئ :

«لست أدرى إن كنت قد توقعت أن أتصرف هكذا ، ولكن المؤكد أننى هكذا» .

إيڤان تورجنيف

من كتاب : Reflections in a Mirror, First Series

«كلما امتد بى العمر ازددت تقديراً للجياد التى لا تحرن» .

أولئك الذين لا يكفون عن الصياح فى طلب ما هو «متحرك» بل أحياناً ما هو «عنيف» فى الحياة والأدب سيحتقرون هذه الجملة باعتبارها تمجيداً للرجال المستأنسين والجياد المستأنسة . وسيعرفون فيها ، ولا شك ، تلك النبرات الباردة غير المكترثة ، نبرات تورجنيف الذى يحتقرونه أشد الاحتقار لأنهم يتصورونه حصاناً يجر عربة للسيدات ، يأوى إلى اصطبل مريح وتقوده أعنة حذرة . أين هو من دستويفسكى العنيف المتحدى ، أو تولستوى الذى ترجع معظم أهميته – كما حدثونا أخيراً – إلى أنه وصف فى كتاب يسمى «الحرب والسلام» مشاهد انتصارات ستالين . ومن المفهوم أن أعمال تولستوى ودستويفسكى تحتل مكاناً فى كل مكتبة عصرية ، ولكن تورجنيف «قطعة أثرية» ، كاتب شعر منثور وقصص حب عن نساء أرستقراطيات – هو بالذات الرجل الذى يتوقع أنصار الحركة فى المنتديات المقفلة أن يكتب : «كلما امتد بى العمر ازددت تقديراً للجياد التي لا تحرن» .

ومع ذلك فقد كان تولستوى نفسه هو الذى كتب هذه العبارة ، وقد كتبها مثنياً على تورجنيف ، فى خطاب إلى ستراخوف مؤلف سيرة دستويفسكى .

«قرأت كتابك ... إن صاحبك يحرك المشاعر ويثير الاهتمام ، ولكن المرء لا يستطيع أن يضع على قاعدة تمثال ، ليعلم الأجيال ، رجلاً كان كله صراعاً . لقد عرفت من كتابك ، لأول مرة ، كل مدى عقله . وقرأت كتاب پريسنسيه كذلك ، ولكن ثمة عيباً يفسد علمه كله . هناك جياد جميلة ، ولكن إذا كان ثمة جواد سريع يستحق ألف روبل : ويبدا منه فجأة أنه يحرن فإنه لا يساوى شيئاً ، مهما يكن جميلاً وقوياً . كلما امتد بى العمر ازددت تقديراً للجياد التي لا تحرن . تقول إنك تصالحت مع تورجنيف . وأنا أيضاً أصبحت أحبه كثيراً . والعجيب أننى أحبه لهذا السبب بالذات : إنه ليس حروناً بل يمضى إلى مقصده – لا كالجواد السريع الذى لا يبلغ المرء آخر رحلته بل قد يطرحه فى قناة . ولكن پريسنسيه ودستويفسكى كليهما حرونان . ولهذا فإن كل علم الأول وكل حكمة الثانى وحرارة قلبه تذهب هباء . سيعيش تورجنيف بعد دستويفسكى ، لا لصفاته الفنية بل لأنه ليس حروناً» .

والفقرة كلها ، ونحن مدينون بها مع كثير غيرها إلى «حياة تولستوى» لإيلمر مود ، جديرة بأن يدرسها كل من يرغب فى فهم طبيعة عبقرية تورجنيف واستقلالها .

ولأسباب لا تخفى ساءت شهرة تورجنيف ، أو لقى ما هو شر من ذلك ، أعنى الإهمال . وحتى البدعة الجديدة فى الجرى وراء كل شىء روسى لم تكد تؤدى إلى الهمس باسمه إلى أن أعيد تمثيل مسرحيته «شهر فى الريف» على مسرح سان چيمس . فقد كان قليلاً ما يحرن ، قليلاً ما يلفت النظر ، وكانت نفسه شديدة الاعتدال والصبر ، بحيث لم يعط كتاب الأعمدة موضوعاً سهلاً لتعليقاتهم . إنه - باختصار - لم يكن «ذا قيمة إعلانية» . وقد كان ذلك صحيحاً لا بالنسبة إلى إنجلترا وحدها ، ولا بالنسبة إلى الوقت الحاضر فحسب . فتورجنيف لم يصل إلى الأغلبية بيسر قط . وقد كان تقديره دائمًا - تقديره على أسس صحيحة - دليلاً على ذوق مميز مهذب ، خال من الفظاظة قبل كل شىء . وقد قال چوزيف كونراد : «إن كل صفحة فى كتاباته شاهد على خلو الرجل خلواً تاماً مقدراً من بلادة الحس» . وقد كان الهجوم عليه فى بلاده مضاعفاً لأنه نقد الأوتوقراطية إذ كان أرستقراطيًا ، وأبى أن يشاطر أصحاب العنف كراهيتهم إذا كان حرى العقل . وقد قال كونراد . إن تورجنيف الجليل تحل عليه لعنة .

«ألا ترى أن كل موهبة قد أفيضت على مهده : كمال العقل وأعمق الحساسية ؛ وأوضح البصيرة وأسرع الاستجابة ... حس لا يخطىء الدال والجوهرى فى حياة الرجال والنساء . ذهن كأصفى ما يكون الذهن ، وقلب كأدفأ ما يكون القلب ، وعطف كأوسع ما يكون العطف ... إن هذا يكفى للقضاء على آمال أى كاتب . فأنت تعرف جيداً يا عزيزى إدوارد أنك لو جئت بأنتينوس نفسه ووضعته فى حانوت فى المعرض العالمى وظللت تصرخ معلنًا أن نفسه كاملة كجسمه فلن تظفر بواحد فى المائة من الحشد الذى يتدافع على الباب المجاور ليحظى بنظرة إلى البلبل ذى الرأسين أو إلى عملاق تافه يبتسم وسط حلقه عنق حصان» هذه كلمات مرة - وقد يتساءل المرء ماذا دعا كونراد إلى كتابتها ، وفيها كما فى كل الكلمات المرة جانب من مخالفة الحقيقة . «فالحشد» لا ينصرف دائمًا عن أنتيفوس إلى العملاق التافه . ومن النقائض السعيدة أنه وإن عمى الحشد أو أعمى فإن خلفه لا يعمى آخر الأمر . على أنه من الحق - وإن قاله كونراد بحرارة مفرطة ، وتورجنيف دليل على ذلك - أن العبقرية التى أخص صفاتها كمال العقل والسماحة والاتزان تعانى فترات طويلة من الإهمال ، وتقوم فيها قدرة أشد إثارة - كقدرة تولستوى أو دستويفسكى مثلاً - باستخدام البلبل ذى الرأسين بنجاح فى لعبهما . «دستويفسكى المتشنج المرعب وتورجنيف الجليل» - هكذا يكتب كونراد . ويعلم الله أن دستويفسكى كانت له فضائل أخرى ، ولكن الحشد يدفع

قرشه دائماً ليشاهد حالة تشنجية ، وحتى تولستوى ذهب ليتفرج على إعدام رجل تحت المقصلة . لقد كان على تورجنيف الجليل أن ينتظر اهتمام الناس به ، فالجلال – مهما يكن المعنى الذى تستعمل فيه هذه الكلمة – ليس فضيلة تعلن عن نفسها .

بأى معنى استعمل كونراد كلمة «جليل» ؟ لا أحسبه أراد بها الهدوء أو الرضى عن النفس – من باب أولى – بل على الأرجح الوضوح والشفافية والثورة ، فإن الهدوء كان هو ما يتوق إليه تورجنيف لا ما يتمتع به ، والشفافية كانت فضيلة عقله الكبرى ، كما كانت فضيلة قصصه الكبرى . وكان أكبر ما يمنح عقله الشفافية هو تلك السماحة وذلك العطف الفطرى اللذان كانا يمنعانه من الخطابية فى الأحكام واللذان كان أعداؤه يحسبونهما – خطأ – عدم اكتراث . وكان ما يمنح الشفافية – كما نعرف حتى نحن الذين لا نستطيع أن نقرأه إلا فى الإنجليزية أو الفرنسية – هو إصراره على الشكل ، فإن الشكل ليس كما يزعم الجاهلون زينة أو جمد على الزجاج الذى ينفذ منه المعنى ولكنه تنقية للمعنى . ولكن من الخطر أن نؤكد الناحية الشكلية فى موهبة تورجنيف الآن ، فإن العالم ينفر من«الأسلوب» ، أو كان ينفر منه حتى عهد قريب جداً . وقد انتهى الأمر بالكل إلى أن عد تصنعاً وحلية ، لا وسيلة إلى الحقيقة كما هو فى الواقع . ولم يمض أمد طويل على البدعة التى كانت تدعو إلى الاعتقاد بأن القارئ الذى يغوص فى حصباء نثر تيودور دريزر – مثلاً – إنما يؤدى واجباً نحو الأدب بذلك العمل «المازوكى» الجليل . وقد كان تورجنيف موضع ريبة إذ بدا أنه يتحرك بسهولة ويمتع صاحبه ، والقراء الجادون كانوا يريدون شيئاً من الألم فى مقابل نقودهم ؛ وما دام الأدب يعد دواء لا خمراً فيها من الشمس والأرض ، فمن الراجح أن يتغلب هذا الموقف ، الذى يشبه موقف المريض ، نحو الأدب . وقد قيل لنا إن تورجنيف مفرط النعومة ، مفرط البهاء ، مفرط الجاذبية ، وإن فيه شبهاً مفرطاً من شوبان أو كورو ؛ فكيف يمكن أن يكون مثل هذا الرجل صادقاً ؟ يجب ألا نمتدح أسلوبه فيهرع الناس جميعاً – فى اندفاعهم نحو الصدق – إلى الحصباء المدمدمة ويبعثروا فلوسهم أمام العملاق المبتسم . ولكن هل الناس حمقى إلى هذا الحد ؟ وهل هذه هى قيمتهم ما تزال ؟ إن هذا المقال ما كان ليكتب لولا الإيمان بأن تلك القيم آخذة فى التغير . وليس المطلوب أن تسرع المدينة كلها إلى دار الكتب لتطلب «الآباء والأبناء» أو «صور من حياة صياد» ، لكن إذا وجد شاب واحد يلقى قطعة «الريبورتاج» التي كان يتخبط فيها ويتناول بدلاً منها

«سيول الربيع» فينطلق من أسره – وكان هذا الشاب بفضل الله كاتبًا – فإن فى هذه الصفحة شيئًا أفضل من حبر الطابع ، ووجه جديد فى المرآة ! . (*)

لكى تبقى بالطبع هذه المسألة : مسألة الصدق . وقد ظهرت فى أواخر حياة تورجنيف مدرسة من النقاد ، أو بالأحرى مدارس كثيرة ، أنكرت ذلك فيه . فقد التهب الشعور السياسى فى روسيا على أيامه ، وكانت هناك رقابة شديدة على التعبير عنه ، فكان الأدب الخيالى هو المنفذ الوحيد تقريبًا ، وحتى هذا كان خطرًا . ومن هنا اعتبر أن الكتاب الخياليين الذين يمكنهم أن يؤثروا فى الجمهور فى روسيا وأوربا عليهم مسئولية غير عادية : وكان هؤلاء يعدّون على الأصابع ، وكان تورجنيف واحدًا منهم . فكان عليه أن يدافع عن قضية هى قضيتى «أنا» . ويصف إدوارد جارنت هذه الحالة وصفًا دقيقًا بقوله :

«إن الإنجليزى الذى يدهشه أن تثير صور تورجنيف للحياة الروسية المعاصرة مثل ذلك الغضب المشتعل ، وتلك السحب من الدخان اللاذع ، يستطيع أن يتخيل مصير كاتب كبير فى أيرلندا اليوم (١٩١٧) يمضى فى طريقه بجلال ممسكًا الميزان بين الاتحاديين والوطنيين والسين فيين وأهل دبلن وأهل بلفاست . فكلما كانت صورة غير متحيزة باعتبارها فنًا ، علت الضجة بأن شخصياته «شاذة» ونظراته «محدودة» وأنه لا يفهم السياسيين ولا النبلاء ولا الفلاحين ، وأنه لم يسبر غور كل «حركة» ، وأنه يفرض علينا أبطالاً «لا وجود لهم فى الواقع» . وخصوم تورجنيف محقون بمعنى أن فنه الجليل الجميل ينفى آلافًا من المظاهر التى كانت تملأ الصحف فى أيامه ، كما كانت تملأ أذهان معاصريه» .

وهذا القول لا يحتاج إلى مزيد ، ولكن مما يستحق الإشارة أن إدوارد جارنت – وهو معلم محبوب وأستاذ من أساتذة النقد وخادم شجاع للأدب لن أنتقص من قدره بكلمة واحدة – قد سمح للفخ أن يمسك بذيل سترته على الأقل .

(*) أثرت فى نفسى مصادفة غريبة محزنة وأنا أصحح هذه المقالة فى ٢٥ فبراير ١٩٤٤ ، لقدكنت أقرأ هذا الصباح «سأنام ظهرًا» لستيفن هاجارد ، فتذكرت أنه لقى حتفه فى ٢٥ فبراير ١٩٤٣ . وقد نشرت هذه المقالة لأول مرة قبل ذلك بيومين . كان هاجارد فى الثانية والثلاثين . ولا يمكن أن نجد مثلاً للجيل الجديد ألمع حساسية منه . ومما يدعو إلى الاطمئنان أن نعلم من رواية كرستوفر هاسال ، الذى يكتب عن مكتبة هاجارد ، أن أعمال تورجنيف كانت تحظى منه «بمحبة خاصة» .

فقد بلغ من حرصه على إثبات أن تورجنيف كان ابنًا للحرية ، وتبرئته من عدم الاكتراث ، أن أكد الرمز السياسى أو الاجتماعى فى رواياته إلى درجة تكاد تبلغ حد الشطط . وقد وصف تورجنيف نفسه «إيلينا» ، بطلة «فى المساء» بأنها «طراز جديد من الحياة الروسية» ، ولكن جارنت يقول إنها «تُمثل نهضة روسيا الفتاة فى العشر السابعة ، وإن تورجنيف «حين صور فجر الحب فى نفس فتاة صغيرة قد استطاع أن يثير فى أذهاننا ، إثارة خافتة ولكنها واضحة ، فكرة توحيد الأجناس الصقلبية ، تلك الفكرة الراسخة – على الرغم من كونها – فى أعماق التفكير الصقلبى» . وليس هذا مخالفًا للحقيقة ، ولا خارجًا عن الموضوع ، فليس شىء مما يوضح موقف فنان من موضوعه خارجًا عن عمل النقد ولكنه يؤكد تأكيداً خطيراً ناحية واحدة من الحقيقة – ناحية يبدو أن أهميتها تتناقص بالنظر إلى فن تورجنيف على المدى الطويل .

فالشاب من الأجيال التالية لتورجنيف ، والذى يذهب اليوم إلى «فى المساء» أو «سيول الربيع» ليفيد سعادة وحكمة ، لن يشغل نفسه كثيراً ، ولا ينبغى أن يشغل نفسه ، بقرب تورجنيف من العدميين أو بعده عنهم . فالشىء المهم فى «إلينا» بعد ثمان وأربعين سنة هو الشىء المهم فى كل إلينا بعد ثمان وأربعين سنة ؛ «روح الفتاة الصغيرة» وليس لشىء آخر من قيمة إلا جسمها والفن الذى خلقها ، وقد كانت معرفة تولستوى بأن هذا هو الحق فى شأن قصص الحب ، وأن أى رمز إلى أحوال العصر لا يمكن أن يقلل من هذه الحقيقة هى التى دعته إلى رفض الروايات باعتباره رجل أخلاق . وقيمة تورجنيف و «صدقه» يجب أن يقررا آخر الأمر فى ضوء علاقته الشديدة العسر بتولستوى ، ولكن دراسة هذه العلاقة يجب أن تترك لمناسبة أخرى . على أننا إذا أخذنا تورجنيف كما هو لا كما كان تولستوى يحبه أن يكون . فلعل من المهم أن نلاحظ خاصة فيه كان لها خطر أعظم كثيراً من كل أفكار الوحدة الصقلبية التى طافت بخياله فى يوم من الأيام .

وذهب تورجنيف عقب عيد الفصح سنة ١٨٨٠ ، وكان إذ ذاك فى الثانية والستين لينزل ضيفًا على تولستوى ونظمت رحلة لصيد الدراج تكريمًا له ، فتروى إيلمر مود هذه القصة :

«فى غسق اليوم الربيعى وقفت الكونتة بجانبه ينتظران سرب الطيور . وبينما كان يعد بندقيته سألته : لمَ لم تكتب شيئًا منذ زمن طويل ؟ فأدار تورجنيف نظره حواليه

وقال بصراحته المؤثرة ، وهو يبتسم ابتسامة المذنب وهل يسمعنا أحد ؟ حسنًا ، سأخبرك ... أنا ما صرفت بالى إلى كتابة شىء إلا وكانت حمى الحب تهزنى ! والآن قد مضى ذلك فأنا شيخ لا أحب ولا أكتب» . وقد حدث تورجنيف تولستوى أيضًا بالتغير الذى طرأ عليه ، وهو الذى كان يجد فى الغراميات جانبًا كبيرًا من متعة الحياة . قال : «كانت لى قصة غرام منذ أيام قليلة . هل تصدق أنى وجدتها مملة ؟ ، فصاح تولستوى وآه ! ليتنى كنت كذلك» .

قارن هذا بفقرة من «شهر فى الريف» التى كتبت قبله بسنوات كثيرة ، عندما كان الروائى شابًا ما يزال : يقول بيليايف ، وهو شاب لم يكد يودع عهد الطلب ، إنه لم يزل يتخيل الحب المستجاب سعادة عظيمة . فيجيبه راكيتين وهو رجل فى الثلاثين :

«راكيتين : أدام الله عليك هذا الاعتقاد السار ! إننى أومن يا ألكس نيكولايتش بأن الحب بكل أنواعه ، سعيدًا كان أو غير سعيد ، هو مصيبة كبيرة إذا استسلمت له استسلامًا تامًا ... انتظر قليلاً ! ستعرف أى كراهية مشتعلة تكمن تحت أشد الغرام ! ستذكرنى عندما تحن إلى السلام ، أشد ما يكون السلام ركودًا وتفاهة ، كما يحن الرجل المريض إلى الصحة ، عندما تحسد كل رجل حر خلى القلب» .

فى هذه النبذة من الحوارالمسرحى وفى حديث تورجنيف مع الكونتة تولستوى يعلن توتر الدافع عنده عن نفسه . فالشخصية تتحدد بخطوط توترها ، فهى تضيئها وتدفئها ، وبغير التوترات تصبح الشخصية تافهة راكدة ؛ ولكن قوامها فى مناطق السلام التى تتضمنها هذه الخطوط . فالشخصية التى ليس لها مناطق سلام بل «كلها صراع» ، على حد تعبير تولستوى ، تنتج فنًا «فيه عيب يفسده» . والشخصية التى فقدت توتراتها المدفئة المنيرة لا تنتج فنًا على الإطلاق . «كانت لى قصة غرام منذ أيام قليلة . هل تصدق أنى وجدتها مملة ؟» لقد كان الأمر يسيرًا جدًا . إن التوترات هدأت عند تورجنيف ، فذهب النور .

ولكن توتراته أثناء شبابه ونضجه كانت من نوع جعله دائمًا بين عبادة للنساء ومعرفة «بالمصيبة الكبيرة» فى الاستسلام للحب استسلامًا تامًا . فالحب العنيف فى رواياته ليس موضوعًا للتحليل كما كان عند ستندال ، ولا قوة بدائية تغلب بالزهد كما كان عند تولستوى ، بقدر ما هو سحر شامل يخلق فى الرجل أو المرأة شخصية جديدة فوق الشخصية القديمة ، بحيث إنه إذا جاء حب فوق حب لم تلغ الشخصية بل تعددت ،

فناتاليا بتروفنا مثلاً إذ تحب راكيتين بطريقة وزوجها بطريقة ثانية وبيليايف الشاب بطريقة ثالثة ، لا تصور لنا - فى هذه المسرحية المعبرة عن عطف عميق - على أنها امرأة معلونة لتقلبها ، بل على أنها امرأة تكتسب نوراً وعمقًا من خبراتها المتعددة فى الزمن الواحد . ولك أن تعبر عن ذلك كيفما شئت . لك أن تقول إن الدهان التحتى واللمعة الخارجية يصنعان الصورة مجتمعين لا كلا بمفرده . ولك أن تقول إن بصيرة تورجنيف هى تلك التى علمها يسوع : البراءة الكامنة فى الإثم ، والشباب الكامن فى الشيخوخة والخلود الكامن فى اللحظة - تلك التماثلات الروحية العليا التى تمنعنا من أن نوجه اتهامًا . وليس بين الروائيين جميعًا من كان يملك هذه البصيرة كما ملكها تورجنيف . لقد كان بليك يملكها ، وكان بودلير يملكها من زاوية أخرى . والحق أنها هى التى تربط تورجنيف بالرمزيين . وكانت تعوزه أحيانًا حين يكتب عن الرجال ، ولكنها لم تعوزه قط فى كتابته عن النساء . فهو مفسرهن كما أنه شفيعهن . وطريقته ليست إخفاء الشر ولا الإعتذار عنه ، بل النظر النافذ فيه ، ومن ثم تجاوزه ، غير محاول أن يصور ما يلاحظه فى صورة مثالية (بمعنى أن يزيفه) ، بل باحثًا عن «المثال» أو المطلق خلف الخاص ، وجاعلاً الخاص - الحماقة أو الضلال أو حتى القسوة - يتشبع بالمثال أو المطلق .

« أين لى بالصدق فى التعبير عنك ،
أيها الحب الذى يأبى الفساد ؟
حبة المسك التى تكمن فى عمق خلودى ! »

إن هذه الأبيات من «نشيد» بودلير يمكن أن توضع على رأس أى قصة حب لتورجنيف ، وهى صالحة ولا شك أن تصدر بها «شهر فى الريف» . إن فى المسرحية سمات من عدم النضج ، وفقرات ذات صياغة مسرحية تقليدية ، وهى من ثم غير خالية من العيوب كخلو «الحب الأول» من العيوب ، ولكن المشاهد يمكن أن يرى فى «ناتاليا بتروفنا» صورة تلخص أسلوب تورجنيف ، إذا مثل هذا الدور تمثيلاً يضىء جوانبه .



«الحب الأول» لتورجنيف

أو

طريقة تورجنيف فى كتابة قصة حب

محاضرة «جف إدموندز» التذكارية . ألقيت فى
الجمعية الأدبية الملكية بلندن سنة ١٩٤٧
من كتاب : The Writer and His World

- ١ -

مما يستحق الملاحظة أن هناك اهتماماً مجدداً بتورجنيف اليوم فى أنحاء العالم الغربى . فتورجنيف يعتبر «قضية اختبارية» من أكثر من وجه . إن حكمنا عليه لابد أن يكون دليلاً لكثير من أحكامنا الأخرى فى الأدب والحياة . والاعتراف به على أنه أستاذ عظيم معناه إعلان تمسكنا بقيم معينة ، تكاد إذا أخذت فى مجموعها أن تحدد المدنية نفسها . والإعراض عنه واعتباره جمالياً رومنتيكياً لم يعد لعمله قيمة بالنسبة لنا ، معناه فى الحقيقة التخلى عن المدنية الغربية باعتبارها ميراثاً عن الإغريق وعن المسيحية ، واتخاذ نظرة أخرى جد مختلفة إلى طبيعة الإنسان ومكانه فى نظام الأشياء .

وقل من الكتاب من يصدق عليهم هذا القول بقدر ما يصدق على تورجنيف أو بمثل هذه الشدة والوضوح ، فهو يصدق على كيتس كصدقه على تورجنيف ورفض كيتس معناه رفض ما أسميه بالمدنية ولكنه لا يصدق بمثل هذا القدر على روائيين آخرين من طبقة تورجنيف ، كتولستوى أوديكنز ، كانوا يستعملون أحياناً طريقة المجادلة التى يتبعها الماديون ، وإن لم يكونوا هم أنفسهم ماديين .

أعنى أنهم – حتى فى فنهم – كانوا يتحولون أحياناً إلى معلمين ومهاجمين وليس تورجنيف كذلك . وكانوا مستعدين أن يصيحوا ويوبخوا ، ويؤلبوا ويتهموا ويطردوا عندما توجد مناسبة لذلك ، أما هو فقد يسخط بوصفه إنساناً ولكنه كان متسامحاً وعطوفاً وغفوراً إلى أبعد مدى بوصفه فناناً . وينتج من ذلك أن الماديين الجماعيين ، وإن لم يكن فى استطاعتهم أن يستحسنوا مسيحية تولستوى ولا حرارة قلب ديكنز التى لا تخفى ، فإن فى استطاعتهم أن يستحسنوا غضبهما إذ لا يستحسنون ذلك اللطف الدائم فى تورجنيف ، وهو ما يسمونه عدم اكتراث عنده .

وقد كان تورجنيف بحرصه على جمال التعبير وبحثه الدائب عن كمال الشكل واهتمامه بالرجال والنساء أكثر من الطبقات التى يتفق أن ينقسموا إليها ، كان بذلك كله يبدو للكثيرين فى أيامه ، كما ظل يبدو للكثيرين بعد أيامه ، مفرطاً فى القبول ،

مفرطًا فى التباعد ، وكان أولئك الثوريون فى روسيا ، الذين كان يشاركهم بعض المشاركة فى مثلهم ، ولكنه يبتسم لأوهامهم ، يشعرون شعورًا بديهيًا صادقًا أنه لم يكن يرى ثمة كسبًا كبيرًا فى إحلال نوع من الاستبداد محل آخر بطريق العنف ، وقد عدوه مرتدًا لأنه أمضى جانبًا كبيرًا من حياته فى فرنسا يكتب قصص الحب ، حين كان فى مقدوره أن يبقى بجانب مسنهم يسن بلطتهم .

وقد تلقى خلفهم مآخذ المعاصرين على تورجنيف وزادوها حدة : أعنى تسامحه وصبره ورفضه الاعتقاد بإمكان كمال المجتمع تحت أى نظام ، وفوق كل شىء انصراف عبقريته لا إلى النظم أو الطبقات أو حتى الصبر الجماعى للناس ، بل إلى تلك الأنواع التى لا تحصى من العلاقات البشرية ، التى كان يجد فيها صورة روح الإنسان ، وهذا هو ما يجعل تورجنيف - دون تولستوى - خطًا واضحًا يفصل بين قراءتين معارضتين للحياة : قراءة العالم الغربى ، وأديان الشرق الكبرى ، التى تعتمد آخر الأمر على قيمة كل رجل وكل امرأة بوصفهما مخلوقين ، والقراءة المادية التى إذا تطرفت نظرت إلى الرجال والنساء على أنهم حيوانات لا قدرة لها على تجاوز محيطها ، وليست لها حياة روحية مستقلة عنه ، ومن ثم فعليهم - وقد وصلوا إلى أقصى مدى لاضطراب الفكر - أن يعدوا أنفسهم أشبه بمخلوقات للدولة التى خلقوها هم أنفسهم .

عند أولئك الذين يقرءون الحياة بهذا المصطلح ، لا يكون الفن ولا يمكن أن يكون فعلاً روحيًا ، والنظر إليه على أنه كذلك ضرب من التكلف . وعندهم أيضًا أن الحب لا يكون ولا يمكن أن يكون سوى فعل بيولوجى ، والنظر إليه بخلاف ذلك رومنتيكية . إن الفرق الحقيقى بين تورجنيف ونقاده الماديين ليس فرقًا فى الثراء أو القدرة ، بل فى القيم الأساسية . وهو فرق يقسم العالم فى هذه الأيام . فحقيقته كانت عندهم وهمًا ، وما كان يعده وهمًا كان وما يزال هو الحقيقة عندهم .

- ٢ -

ويمكننا توضيح ذلك من خلال سلسلة أعماله كلها ، وخصوصًا في تناوله لتلك الشخصيات التي كانت شخصيات سياسية بطريق مباشر أو غير مباشر . وقد كان من عادة المعجبين بتورجنيف أن يدافعوا عنه بشدة ضد الاتهام بما كان يسمى آنذاك «هروبية» فكانوا يحبون أن يشيروا إلى بازاروف في «الآباء والأبناء» على أنه شخصية سياسية دون شك ، وكانوا يحبون أن يكتشفوا رموزًا اجتماعية حتى في صور نسائه ، قائلين إنهن تمثلن «المرأة الجديدة» أو «روسيا الجديدة» إلى نحو ذلك . حتى ذلك الرجل العامل إدوارد جارنت رأى من الضروري أن يحاول استرضاء خصوم تورجنيف بهذه الطريقة . وأحد كتاب سيرته المتأخرين ، وهو المستر لويد ، قد حثنا على أن نتذكر أن تورجنيف «رسم صورة العدمي الذي كان مقدرًا له أن يزهر فيما بعد في منطق لينين البارد» .

وليست هذه الطريقة في تناول تورجنيف بخارجة عن العقول ، ولكنها تبدو مع مر السنين أميل إلى تأكيد الجانب الخطأ . فصحيح أن تورجنيف كان يكره نظام رق الأرض ، والرقابة والبيروقراطية ؛ وقد قال القيصر إن كتابته الأولى ساعدت على إلغاء نظام الرقيق سنة ١٨٦١ ، وصحيح أنه كان مفكرًا حرًا ، وأن جميع أعماله ، ابتداء من «صور من حياة صياد» كانت في جانب الحرية السياسية حيثما برزت قضيتها في السياق الطبيعي لقصصه . ولكنه لم يجعلها قضية أساسية ، ودراساته عن الرق مختلفة كل الاختلاف عما كان يمكن أن يكتبه رجل يرى تحرير الرقيق غاية في نفسه ، أو رجل يوقن يقينًا تامًا أن الخير - ذلك الخير الذي ينشده - سيأتي على آثار هذا العمل السياسي ، بل على آثار أي عمل سياسي آخر ، فالذي يتمثل من دراساته للفلاحين ليس رغبة مسيطرة في تغيير السلطان السياسي ، وليس على التحقيق حضًا على الثورة ، بل هو بصيرة شخصية نافذة في هذا الرجل أو هذه المرأة . ولهذا السبب تساوى في الضيق به ملاك الأراضي الأغبياء من اليمينيين والسياسيون الجفاة من

الشمال . فكلا الفريقين كان يرى الفلاحين على أنهم قطيع ، كل من وجهة نظره . أما هو فلم يكن يراهم كذلك . كان إذا نظر إلى الفلاح الذى يبدو حيوانًا أعجم لم تصده عجمته ، بل نفذ بخيال إلى حياة الفلاح ، إلى شعور الفلاح الخاص بذاتيته ، ونظر إلى العالم بعينيه أو بعينيها . فإذا أطل إلى الخارج التقى بعينيه هو تنظران إلى الداخل . ونتج عن ذلك فى صورة بعد صورة ، وخصوصًا فى قصته عن الفلاحة مومو التى كانت صماء بكماء ، شعور بالتعاطف أنبل من الشفقة ، اتصال روح فردية وتمازجها بروح فردية ، وكان ذلك الشعور فريداً فى الأدب الروسى ، ووجد فريداً من أول وهلة .

ولكن هذه القدرة لم تجعل من «صور من حياة صياد» أو من أى عمل آخر لتورجنيف كراسات سياسية . وخصومه محقون فى هذا ولا شك . فلئن كان حر العقل فإنه لم يكن سياسيًا ذا تأثير مباشر ، ونحن - محبيه - نخطئ حين ندعى أنه كان كذلك ، أو حتى أن السياسة - التى يتضمن معناها التفكير فى الناس على أنهم جماعات ، وباصطلاح العمل الجماعى - كانت من بين اهتماماته الأساسية . يجب ألا نخدم خصومه بمحاولة ضعيفة لاسترضائهم . لقد كان تورجنيف فنانًا فى المحل الأول . فلا نحاولن إدعاء أنه كان سياسيًا أو اجتماعيًا فى المحل الأول . إننا لا نحسن إلى ذكرى أى رجل ، ومن المؤكد أننا لا نحسن إلى قضية النقد الجيد والتفكير الواضح ، إذا ادعينا أنه كان غير ما كان لنزكيه عند الماديين .

لقد كان تورجنيف أرستقراطى العقل ، ولم يكن سوقيه ولا حتى شعبيه ، وكان ذا مزاج رومنتيكى جمالى شديد الفردية . ولم يكن ناجحًا فى كتابة الكراسات السياسية ، بل لم يكن فى أعماقه إصلاحيًا متحمسًا . لقد كان اهتمامه بالتغير الغريب فى ذكاء الإنسان وعاطفته - ولا سيما المرأة - أعظم جداً من اهتمامه بأى خطة جماعية للنهوض بنا .

ويقينى أن بعض الناس سوف يزورون عنه لذلك ، ويظنون أنى أسىء إلى قضيتى حين أزكيه لدى جمهور حديث عهد بهذه الكلمات . ولهم الحق أن يزوروا إذا شاءوا ، ولكنهم يجب ألا ينتظروا منا الآن فى هذا البلد أن نصطنع عادة الاستبداديين فى الثناء على الفنانين لأسباب غير صحيحة . ولهذا أكرر أنه وإن عد تورجنيف - على ما نتصور - ميالاً إلى الحمرة بمقاييس زمانه ، فإننى لا أتخذ هذا زلفى إلى المعجبين بروسيا . بل إننى لا أراه ذا أهمية . وأهم منه بكثير أن نلاحظ دون مداراة أنه كان فى

الحقيقة أرستقراطيًا ، رومنتيكيًا ، جماليًا ، شديد الفردية وأنه على الرغم من ذلك ، أو بسبب ذلك تعاد ترجمة أعماله ونشرها ، ويتجدد الحديث عنها ، حيثما نظرت فى إنجلترا وفرنسا وأمريكا ، بعد عهد طويل من الإهمال .

ولهذا قدمت القول إن تورجنيف يعتبر «قضية اختبارية» . ولهذا أومن بأن طريقته فى الكتابة عن الحب - أى عن الطبيعة الإنسانية كما رآها فى جوهرها الخيالى الأجمل والأشد مأسوية والأشد اتصالاً بالقدر ، والأوضح دلالة عليها على الدوام - هى مفتاح الأمر كله ، هى الدليل الذى سيقوم عليه الحكم فى قضيته (التى تدل ضمنًا على القضية الاختبارية للمدنية نفسها) .

ولكى أكون واضحًا ، أرجو أن تسمحوا لى بأن أضع المسألة فى صورة بسيطة فجة . إذا كان الذى يهمك حين ترى امرأة ، سواء أكانت فلاحة أم سيدة ، هو تفردها وسر الخلق المتضمن فى ذلك التفرد ، وإذا كان ذهنك غير منصرف إلى طمس هذا التفرد فى جماعة أو قسم ، بل إلى تأكيده بالدخول فى وجودها وإعادة تخيله من الداخل إلى الخارج ، وإذا كانت بالنسبة لك ، فى فضائلها وذنوبها ، وحكمتها وحماقاتها ، شيئًا خاصًا ومقدسًا ، بل شيئًا مقدسًا لأنه خاص ، وإذا كنت تستطيع أن تقرأ طفولتها فى شيخوختها ، وجدها فى مرحها ، وبراءتها فى إثمها ، وطموحها فى خيبتها ، بل وأحلامها فى عنائها ، وإذا كان روحها يظهر فى جسدها ، وإذا كنت ترى حبها ، من ثمة ، صورة لخلودها ، تتمثل ولو لحظة ، فى مرآة ولو مظلمة ، ولم تكن تراه مجرد جزء من حيوانيتها ، وإذا كان الحب دليلاً على الدهشة ، والنشأة ، والتميز ، لا مجرد عملية بليدة من الإخصاب المتكرر ، وإذا كنت عطوفًا على جارك إلى هذا الحد ، وبهذه الطريقة ، إذن فأنت رومنتيكى ، أو أنت تورجنيفى . أما إن كنت حين ترى امرأة ، سواء أكانت فلاحة أم سيدة ، تحسبها قبل كل شىء ساكنة لها رقم فى المعسكر الاقتصادى ، وتحسب حبها اضطرارًا إلى ملء هذا المعسكر بالعبيد ، إذن فلست تورجنيفيًا . هذه هى المسألة ، وهذا هو ما يجعل البحث فى طريقة كتابة تورجنيف عن الحب ذا قيمة تتجاوز قيمته الأكاديمية . فقد كان الحب عنده ، كما كان عند كيتس ، مفتاحًا للحياة . يجب أن نحكم هل صنع المفتاح بالحق ، وهل يدور فى القفل ، وهل يفتح الباب - إذا انفتح - عن عالم حقيقى ، أم عن عالم رومنتيكى كاذب كما يقول خصوم تورجنيف . وقد يكون من الشائق أيضًا أن نطل من فوق كتف صانع المفاتيح ونلاحظ صنعته .

- ٣ -

يمكننا أن نقوم بهذا البحث بطرق عدة . والطريقة التى أرجو أن تسمحوا لى باتباعها هى أن أختار رائعة واحدة وأتكىء عليها ، وأن أشكر الله لأنها قصيرة ولأن عقدتها يسيرة - فلا شىء أكثر إملالاً من حكاية عقدة كثيرة التفاصيل ؛ وأن استشهد بشهود آخرين بين الحين والحين إذا دعت الحال إلى ذلك ، لكن على أن أدعوكم إلى تأمل طريقة تورجنيف على ضوء هذه القصة الواحدة أولاً وبالذات .

وقد يعترض - بحق - أن فى قصص أخرى شخصيات جد مختلفة ، تحيط بهم ظروف جد مختلفة . وصحيح أننى لو كنت أستاذاً ألمانياً وكنتم جمهوراً ألمانياً لما جرؤنا على أن نقيم منزلنا على مثل هذا الرسم البسيط ، أو كما يقول الألمان على مثل هذا الأساس الضيق . ولكن بما أننا إنجليز نأبى أن نستقيم ، وبما أن الأساس فيما أعتقد عميق إلى حد كاف على الرغم من صغره ، وبما أننا بعد هذا كله ، فى عصر يوم أربعاء ، والشمس مشرقة ، فلنجرب حظنا ، «ولنجمع كل قوتنا وسماحتنا جمع الكرة» لنمتحن القصة المسماة «الحب الأول» . وهناك سببان وجيهان للتشبث بها : إنها شديدة الفتنة ، وإنها القصة الوحيدة فى العالم التى يمكننى أن أقول عنها إنها خالية من كل عيب . ثم إنها القصة الوحيدة لتورجنيف التى يمكننى أن آمل ، بعد الجهد الجهيد ، فى أن أنطق أسماءها الروسية دون أن يأمرنى المستر هارولد نيكلسون ، الذى أخذ يتلقى بعض الدروس فى الفترة الأخيرة على ما أعتقد ، بالوقوف فى آخر الفصل .

- ٤ -

والقصة يرويها فلاديمير بتروفتش ، متذكراً شبابه ، وهكذا تبدأ :

«كنت وقتها في السادسة عشرة . وقد حدث ذلك في صيف ١٨٣٣

كنت أعيش في موسكو مع أبوي . وقد استأجرا منزلاً ريفيًا لقضاء الصيف قرب بوابة كالوجا ، بإزاء حدائق نسكوشني . وكنت أستعد لدخول الجامعة ، ولكنني لم أكن أعمل كثيراً ، ولم أكن أستعجل شيئًا .

ولم يكن يتدخل في حريتي أحد ...» .

ترون على الفور ما عنيته بقولي إن القصة خالية من كل عيب . فعندما نتذكر كم من القصص تطلب التأثير أو الإلغاز أو تتجنب الإتهام بقدم الأسلوب بأن تبدأ بحوار بين أشخاص غير معروفين في مكان غير معروف وزمان غير معروف وتتركنا نتلمس الطريق حتى منتصف الفصل الثاني ، نشعر بالراحة حين نلاحظ بساطة استهلال الأساتذة الكبار ، وإليك بعضًا آخر :

«ذات مساء في النصف الأخير من مايو كان كهل يسير عائداً إلى بيته من شاستون إلى قرية مارلوت ...» هذا هو هاردي .

«كان الفصل عاكفًا على الدرس عندما دخل الناظر يتبعه تلميذ جديد . والتفت إلى المدرس قائلاً بصوت خفيض : يا سيد روجيه ، هذا تلميذ أرجو أن تلحظه بعنايتك ...» هذا فلوبير .

«الأسر السعيدة جميعها متشابهة ؛ لكن كل أسرة شقية لها شقاؤها الخاص . وقد اختلطت الأمور جميعها في منزل آل أوبلونسكي ، إذ اكتشفت الزوجة أن زوجها كان على علاقة بفتاة فرنسية ...» هذا تولستوي ، لا يبلغ في إتقان الشكل مبلغ تورجنيف ، ولكنه حريص مثله على أن يكون واضحًا منذ البداية ، وأن يشغل اهتمام القارئ ، وأن يطلعه ببساطة تامة على ما يجرى .

وربما سمح تورجنيف لنفسه بمقدمة صغيرة ليقدم فيها راوى قصة ، ولكن افتتاحه للقصة الأصلية يتصف دائماً بتلك الصلابة وذلك الوضوح . وإليك افتتاحاً آخر له :

«كان ذلك فى صيف ١٨٤٠ ، وكان سانين فى ربيعه الثانى والعشرين وقد مر بفرنكفورت فى طريق عودته من إيطاليا إلى روسيا» .

هذا هو استهلال «سيول الربيع» ولكن لسائل أن يسأل : هل هناك طريقة واحدة لابتداء قصة ؟ لا ، إن هناك ألف طريقة . فلكل قصة نقطة ابتداء «صحيحة» ، تبعاً لمقدار ما فيها من استرجاع لحوادث ماضية ، ومقدار تمكن كاتبها بموهبته وأسلوبه من الاسترجاع أو القصص المتدرج المباشر . ونحن ، الذين نحاول كتابة القصص ، نتعرض للخطر إذا أخطأنا فى اختيار هذه النقطة . واختيارها الصحيح هو أصعب أعمالنا . وابتداؤها قبل الأوان أو بعد الأوان هو أعظم ما يربكنا . ولكننا متى ما أصبنا فى اختيار نقطة الابتداء (وقد كان تورجنيف دقيقاً فى اختياره دائماً ، فلن تراه متخبطاً فى مزيد من الاسترجاع ولا مفرطاً فى الضرورى منه) – فثمة ، فى اعتقادى ، هذه القاعدة : وهى أن نحدد ، بغاية ما يمكن من الاقتصاد فى الوسائل ، المكان والأشخاص والزمان ، وأن نثير اهتمام القارئ ، وأن نعلن الموضوع .

وموضوع تورجنيف فى القصة التى ندرسها موضوع مزدوج : الشباب ذاته ، أى الشعور بالغناء والحيوية ، والحب . وهو لا يضيع وقتاً فى إعلان ذلك ، فهو لا يقع أبداً فى خطيئة إرباك القارئ ، وتركه يتساءل عن موضوع القصة ، وما يرمى إليه الكاتب . إن لدى فلاديمير بتروفتش حصاناً يركبه :

«وكنت أسرجه بنفسى ، وأوغل فى السير به وحيداً ، وانطلق فى عدو سريع ، وأتخيل نفسى فارساً فى حلبة» .

وهذا يدل من أول وهلة على فتاء الشاب ، والقدر الذى ينتظره ، فالفارس فى الحلبة يستتبع سيدة يحمل شعار حبها . وها نحن أولاء نرى منذ الآن وميض عينيها ، بفضل اختيار تورجنيف لهذه العبارة الرائعة الدقة ، وإن كنا لا نرى السيدة نفسها بعد ، فهى مجهولة ، نشعر بوجودها ، ولكن عمومها لما يتحدد ، أو لما «يتبلور» كما كان يمكن أن يقول ستندال ، فى شخصية واسم . وهذا مقصود : فتورجنيف إن يحتجز بطلته لا يهيئ لها مدخلاً لافتاً للنظر فحسب ، بل إنه يفعل ما هو أكثر من ذلك بكثير . إنه يوضح أن ما يكتب عنه هو الحب نفسه ، هو الأنوثة نفسها ، لا مجرد عاطفة حيوانية معينة . وهكذا يمضى قائلاً فى الفكرة التالية :

«وأذكر أن صورة المرأة ، أو حلم الحب ، قلما كانا يتمثلان في ذهني في صورة محددة في ذلك الحين . ولكن توقعًا خجلاً غير داع لشيء جديد تقصر عن وصف حلاوته الكلمات ، شيء أنثوي ، كان يكمن في كل أفكاري ومشاعري . وكان هذا التوقع ، هذا الانتظار ، يسري في كياني كله : أتنفسه ويجري في عروقي مع كل قطرة دم ... وكان مقدراً أن يتحقق غير بعيد» .

كان مقدراً أن يتحقق غير بعيد . اطو صفحة واحدة تجدك غارقًا في سحره . فعلى مقربة من المنزل الذي كان فلاديمير بتروفتش يقيم فيه ذلك الصيف مع أبويه كان يقوم مسكن متهدم . وكانت تستأجره أميرة أخنى عليها الدهر ، وهي الأميرة زاسيكين ، وهي نفسها «امرأة سوقية جدًا» ، إلا أنها أرملة أحدالنبلاء . وكانت الحديقتان يفصل بينهما سياج ، وقد تعود ڤلاديمير بتروفتش أن يتجول في حديقته كل مساء بحثًا عن طيور الرخ . فتأمل سحر تورجنيف : كيف يؤدي في أسطر قليلة ، لا صورة فوتوغرافية للفتاة ، ولا حتى مخططًا لخلقها ومنظرها ، بل ما أستطيع تسميته «ومضة» منها ، وكيف تشعل هذه الومضة أحشاء ڤلاديمير بتروفتش ، وكيف تثب الشعلة وتركض في باطنه .

«وفجأة سمعت صوتًا ؛ فنظرت عبر السياج ، وكأنما مستني صاعقة ... لقد كنت إزاء منظر عجيب .

«على بعد خطوات مني كانت تقف على العشب ، بين شجيرات الفرصاد ، فتاة طويلة نحيلة في ثوب وردي مخطط ، وعلى رأسها خمار أبيض ، وكان يحف بها أربعة شبان ، وهي تضربهم على جباههم واحداً بعد الآخر بتلك الزهور الصغيرة الرمادية التي لا أعرف اسمها ، وإن كان الأطفال يعرفونها جيداً ، فهي تتخذ شكل أكياس صغيرة ، وتنفجر مفرقعة عندما تضربها على شيء صلب . وكان في إقبال الشبان على تقديم جباههم من الحماسة ، وفي حركات الفتاة (وكنت أراها من جانب) من السحر والسلطان والملاطفة والسخرية والفتنة ، ما أوشكت معه أن أصيح إعجابًا وسروراً ، وحدثت نفسي أن أود لو أعطي أي شيء في العالم في تلك اللحظة عينها حتى تضربني تلك الأنامل البديعة على الجبين . وسقطت بندقيتي على العشب ونسيت كل شيء ورحت ألتهم بعيني الهيكل الجميل والجيد والذراعين البديعتين والشعر الأشقر في شيء من التشعث تحت الخمار الأبيض ، والعينين المسبلتين والأهداب والخد الأسيل تحتها ...

«وفجأة قال صوت بالقرب منى «أيهاالشاب ، أنت أيها الشاب ، هل يجوز أن تحدق هكذا فى سيدات شابات لا تعرفهن ؟» .

«فأجفلت ، ولم أستطع نطقًا .... كان يقف بالقرب منى على الجانب الآخر من السياج رجل ذو شعر أسود قصير ، ينظر إلى نظرة ساخرة . وفى اللحظة نفسها التفتت الفتاة نحوى أيضاً .... ولمحت عينين رماديتين كبيرتين فى وجه وضىء رفاف الملامح ، وارتعش الوجه كله فجأة وضحك ، ولمعت أسنان بيضاء ، وارتفع الحاجبان فى شبه مزاح ... فاحتقن وجهى والتقطت بندقيتى من على الأرض ، وفررت إلى حجرتى تتبعنى ضحكة موسيقية إلا أنها لا خبث فيها ، وارتميت على السرير وأخفيت وجهى بين يدى . كان قلبى يثب وثبًا ؛ وكنت شديد الخجل شديد الفرح ؛ كنت أشعر بانفعال لم أعهده قط من قبل .

«وبعد أن استرحت مشطت شعرى واغتسلت ، وهبطت إلى الطابق السفلى لتناول الشاى . كانت صورة الفتاة تسبح أمامى ، ولم يعد قلبى يثب ، ولكنه امتلأ بنوع من الثقل الحلو» .

«امتلأ بنوع من الثقل الحلو» . تذكر عبادة كيتس إذ يصف تأثير فتاة كهذه فيه : «أحس كأنى نجوت من حزن جديد محدق .... فى قلبى دف كأنه حمل خلود» . ولكن لندع تورجنيف يستمر . إن الحزن المحدق يختفى لحظة قصيرة فى خفة قلب عجيبة .

«سألنى أبى دون تمهيد : «ما أعجب حالك ! هل قتلت رخا ؟

«وكدت أخبره بالأمر ، ولكننى تمالكت واكتفيت بأن ابتسمت لنفسى . وعندما ذهبت إلى فراشى درت – لسبب لا أدريه – ثلاث مرات على إحدى ساقى ، ودهنت شعرى ، ورقدت فى الفراش ونمت نوماً عميقًا طول الليل .

«وانتبهت لحظة قبل الصباح ، ورفعت رأسى ، ونظرت حولى فى نشوة ، ونمت ثانية» .

لن أعلق على هذا بشىء الآن . لقد قلت إن القصة لا عيب فيها ، وهذا الافتتاح هو أول شهودى ، ولكنه ليس أهم هؤلاء الشهود .

- ٥ -

والآن اسمحوا لى أن أنظر هنا وهناك فى تنمية تورجنيف لشخصية بطلة ، وهى زينايدا ألكسندرفنا بنت الأميرة العجوز . وبما أن القصة مروية بطريقة ضمير المتكلم على لسان فلاديمير فنحن نراها دائمًا من الخارج ، ولكن أهم ما نراه ليس هو خارجها بل ضوء منبعث من باطنها . فى الصباح التالى يذهب فلاديمير بتروفتش محملاً برسالة إلى المنزل المتهدم . ويقدم إلى زينايدا ، فتأخذه معها ليلفا الصوف . إنها فى الحادية والعشرين ، وهو فى السادسة عشرة ؛ وهى تضحك منه قليلاً لصغر سنه ، وهو يدعى أنه أكبر مما هو .

«كانت جالسة وظهرها إلى نافذة مغطاة بستارة بيضاء ... وقلت لنفسى هأنذا أجلس أمامها ، وقد أصبحت بيننا معرفة ... كم أنا سعيد ياربى ! ، وبالكاد استطعت أن أمنع نفسى من أن أقفز عن كرسى فى نشوة ، ولكننى أخذت أرجح ساقى قليلاً كطفل صغير أعطى بعض الحلوى» .

ثم يدخل ضابط شاب من الفرسان ، ويقدم إلى زينايدا قطيطة :

«قال الضابط وهو يبتسم ابتسامة مصطنعة ، ويرفع أعضاءه المتينة التى حيكت عليها سترة رسمية جديدة : يدك ... مكافأة على القطيطة .

فأجابت زينايدا وهى تمد يديها إليه : كلتيهما ، وبينما كان يقبلهما نظرت إلى من فوق كتفه فوقفت جامداً ...» .

هذا مثال صغير ، ولكنه كامل ، لما أعنيه حين أقول - ولعى قد رددت هذا القول كثيراً - إن واجب الفنان ليس هو التعليم أو الإقناع أو حتى الوصف ، بل هو أن يلقح خيال القارئ ، أن يزيح ستارة ويقول :

«انظر إلى هناك ، تلك هى زينايدا ؛ لك أن تراها بعينيك ! .. انظر إلى هناك ، ثمة عالم ، يمكن أن يخلق ، فاخلقه بنفسك ! «بينما كان يقبلهما نظرت إلى من فوق

كتفه ، كيف ؟ بأى نظرة ؟ بأى تعبير ؟ أبتحد ؟ أبسخرية ؟ أبعطف ؟ أبفرح ؟ أبحزن ؟ ليس لدينا خبر عن ذلك ، وكل تحديد كان حريًا أن يفسد ذلك التأثير - كان حريًا أن يضعنا فى الخارج ، أن يجعلنا ملاحظين لزينايدا الخارجية . بدلاً من أن يشدنا إلى داخلها ، ويضطرنا ، إن كان لنا بصر ، أن نطل من عينيها ، وأن ننظر من فوق كتفى الضابط ، ولكن من داخل روحها هى ، إلى فلاديمير بتروفتش ، وقد وقف «جامداً» وكل تحديد كان حريًا - من الجهة الأخرى أن يضيق من فهمنا لتأثير تلك النظرة فى فلاديمير بتروفتش . إن تورجنيف يعرف كيف يتركنا لأنفسنا بحق . وإنما يلتمس الفتى صدى حين يعود إلى منزله فى آخر الفصل .

«قلت لنفسى وأنا راجع إلى البيت يصحبنى فيودور ، وهو لا يقول لى شيئًا بل يسير خلفى وقد بدا عليه الامتعاض : ولماذا هى تضحك دائمًا ؟ ووبختنى أمى وتساءلت ماذا عساى كنت أصنع طول هذا الوقت فى بيت الأميرة . فلم أجبها وذهبت إلى حجرتى . وشعرت فجأة بحزن شديد ... وجهدت ألا أبكى ... لقد كنت غيران من الضابط» .

وبعد ذلك بقليل تتعشى الأميرة وابنتها فى بيت آل فولدمار ، ونقابل أول إشارة من تورجنيف ، ينقلها إلينا فى خفة وبراعة ؛ إن ما يكتبه ليس مجرد صورة للحب الأول المثالى بل كوميديا مأسوية عن العشق وعبودية العشق . فأم فلاديمير بتروفتش - على عادة الأمهات فى مثل هذه الأحوال - لا ترضى عن ضيفتيها ، ولا سيما زينايدا .

«قالت فى اليوم التالى : بنت مغرورة . وعلام تغتر ، ووجهها أشبه بوجه هلوك !» .

فأجابها أبى : الظاهر أنك لم ترى هلوكًا قط !

قالت : نعم والحمد لله !

قال : الحمد الله لا شك ... ولكن كيف يمكن أن تكون لديك فكرة ما عنهن ؟» .

والذى يحدث أن زينايدا التى استعبدت الرجال جميعًا ولم تكن تستطيع أن تقاوم الزهو بتعذيبهم ، تصبح هى نفسها عبدة لوالد فلاديمير ، وهذه الشذرة من الحوار هى لفتة تورجنيف الممهدة . إن قسوة العشق التى كانت حتى ذلك الحين سلاحًا فى يدى زينايدا تستدير لتواجهها بسنانها . فإذا بتلك التى رأيناها أول مرة تصفع عشاقها بزهور رمادية صغيرة تنفجر مفرقعة على جباههم . تلك التى تستخدم لعبة «الغرامات»

لتذلهم وتؤكد خضوعهم الأعمى لها ، تلك التى جعلت طعن الواحد منهم بدبوس نوعًا من الشعائر العابثة ، متنبئة أنه لن يزيد على أن يضحك حين تفعل ذلك ، ومزهوة بالنصر لضحكاته . هذه المخلوقة الذكية المرحة ، الحنون فى صميم قلبها ، تخضع لفولدمار الكبير فى مذلة ولذة مريضة ، حتى أن المنظر الأخير من القصة هو ذلك الذى يرى الفتى فيه – من حيث لا يرى – أباه وهو يضرب زينايدا بسوط جواده . إنها عند النافذة المفتوحة ، ووالد فلاديمير خارج المنزل ، مائل نحوها من خلال أسكفة النافذة .

«بدأت أرقب ، وأصخت السمع . كأن والدى كان يصر على أمر ما وزينايدا تمانعه . لكأنى أرى وجهها الآن : حزينًا ، جادًا ، جميلاً ، عليه سيماء لا يمكن وصفها ، من التفانى ، والأسى ، والحب ، ونوع من القنوط – ولست أجد كلمة أخرى تدل عليه . وكانت تنطق بكلمات أحادية المقاطع ، دون أن ترفع عينيها ، إلا أنها كانت تبتسم فى خضوع ، ولكن دون أن تستجيب . بتلك البسمة وحدها كنت أستطيع أن أعرف زينايدا القديمة . وهز أبى كتفيه ، وأحكم وضع قبعته على رأسه ، وكانت تلك منه دائمًا علامة ضجر ... ثم التقطت هذه الكلمات : عليك أن تقطعى ما بينك وبين هذه الـ ... واعتدلت زينايدا فى جلستها ومدت ذراعيها ... لقد حدث المستحيل فجأة ، أمام عينى . رفع أبى السوط فجأة ، وكان ينفض به الغبار عن سترته ، وسمعت ضربة حادة على تلك الذراع التى كانت عارية حتى المرفق . وبالكاد استطعت أن أمنع نفسى من الصراخ ، بينى ارتعدت زينايدا ، ونظرت إلى أبى دون أن تنبس بكلمة ، ورفعت ذراعها ببطء إلى شفتيها فقبلت الحز الأحمر فوقه . ورمى أبى السوط وجرى صاعدًا الدرج ومقتحمًا المنزل .. والتفتت زينايدا ، وابتعدت عن النافذة هى أيضًا ، وقد مدت ذراعيها ونكست رأسها» .

وإذا تركنا موت زينايدا جانبًا فهذه هى نهاية القصة .

أما وقد مددنا البصر إلى هذا الحد ، ورأينا بعض ما يرمى إليه تورجنيف وإن لم نره كله ، فلننظر ما طريقته ، وما موقعه النفسى من الحب ، وكيف اختص بهذه الطريقة وهذا الموقف ، حتى صار بهما ذلك الفنان الذى نعرفه .

- ٦ -

إن موقفه النفسي هو - أولاً وقبل كل شيء - موقف العطف ، وطريقته اللطف . فما وجد قط رجل أقل منه ميلاً إلى العنف في تفكيره أو أسلوبه . لم يكن يقسم البشر أقساماً فاصلة توصف بالمديح الدائم أو اللعنة الدائمة ، كما يفعل الماديون المتعصبون . وهناك نفسانيون إذا سمعوا القصة التي أجملتها - قصة الصفع والغرامات والدبوس والسوط - قالوا إن قصة تورجنيف كانت عن مازوكية الحب وساديته ، ولو كان هؤلاء قصصيين لرووا القصة على هذا المعنى المنفر ، ولبدا لهم مجيؤها في سياق حب أول لصبي زيفًا محضًا ، ولأحالوها فظة من أجل الحقيقة الطبيعية المادية في زعمهم ، ولاحتقروا تورجنيف لما يحسبونه منه روغانًا وهروبًا . والسؤال الذي يجب أن نسأله هو : أتراهم محقين في زعمهم أم أن حقيقة تورجنيف هي في الواقع أصدق تعبيراً عن «الواقع» من حقيقتهم .

وإذا أردنا أن ندرك كل الإدراك صدق تورجنيف لا سحره الرومنتيكي فحسب ، فمن المهم أن نلاحظ شيئين : أنه لا يدعنا أبدًا نفقد عطفنا على زينايدا ، وأنه مع ذلك لا يتجاوز عن شيء من أخطائها . فالسحر والنقد يسيران جنبًا لجنب ، كما هما في الحياة .

بعد لعبة الغرامات يذهب الصبي إلى بيته ويأوي إلى حجرته . ويرف وجه زينايدا أمامه في الظلام . ثم يتدخل المشاهد العملي في تورجنيف بابتسامة :

«وأخيرًا نهضت ، وسرت إلى السرير على أطراف أصابعي ، ودون أن أخلع ملابسي وضعت رأسي على الوسادة باحتراس ، وكأنما كنت أخشى أن أزعج ما يملأ روحي إن أنا أتيت بحركة مفاجئة» .

ثم يزور أبوه الكوخ ، ويبدأ كل شيء في التغير لأسباب لا يفهمها الصبي بعد ، ولكنه يفهم القسوة الكامنة في الحب .

«كانت زينايدا تتسلى بحبي ، وتهزأ بي ، وتلاطفني وتعذبني» .

وكانت تتسلى بعشاقها الآخرين . فجعلت أحدهم يلبس جلد دب ويشرب الماء الملح . ومع أنها لم تكن تستطيع إلا أن تحترم «لوشين» ، الطبيب الساخر ، فقد «جعلته يتألم لذلك ، وكانت أحياناً تجد لذة غريبة شريرة فى إشعاره أنه هو أيضاً تحت رحمتها . قالت له أمامى ذات يوم : حسناً . أنا غزلة ولا قلب لى ، أنا ممثلة بفطرتى هات يدك إذن لأغرز فيها هذا الدبوس وستخجل إذ يراك هذا الشاب . ستتألم ولكنك ستضحك من هذا كله ، أيها الرجل الصدوق» .

وعلى إثر هذا النقد الصارم لزينايدا يأتى اكتشاف الصبى أنها هى نفسها قد بدأت تتعذب كما يتعذب ضحاياها . وذلك فى منظر من أشد مناظر تورجنيف إثارة للعطف :

«وذات يوم كنت أمشى فى الحديقة بجانب السياج المعهود ، فلمحت زينايدا ؛ كانت جالسة على العشب معتمدة على كلتا ذراعيها ، وهى لا تبدى حراكاً . وهممت أن أبتعد فى حذر ، ولكنها رفعت رأسها فجأة وأومأت إلى آمرة ، وغاص قلبى ، ولم أفهم ما عنته أول الأمر . وكررت إشارتها فأسرعت أقفز فوق السياج وجريت إليها فرحاً ، ولكنها أوقفتنى بنظرة وأشارت إلى أن أتحول إلى الممر على بعد خطوتين منها . واعترانى الارتباك ولم أدر ماذا أفعل ، فسقطت على ركبتى عند حافة الممر . كانت شديدة الشحوب ، تعبر كل قسمة من قسمات وجهها عن ألم مرير ، وضنى عميق ، حتى أنى شعرت بوخزة فى قلبى وتمتمت دون وعى : ماذا جرى ؟

ومدت زينايدا ذراعها . وقطعت عوداً من العشب وعضته ورمته بعيداً عنها .

وأخيراً سألتنى : تحبنى كثيراً ؟ أليس كذلك ؟

فلم أجب . وهل كانت ثمة حاجة إلى جواب ؟

فرددت وهى تنظر إلى كما كانت تنظر من قبل . «أجل» ومضت تقول . «نفس العينين» وغرقت فى التفكير ، وأخفت وجهها بين يديها ، وهمست : كل شىء صار كريهاً إلى نفسى . ليتنى ذهبت إلى آخر الدنيا قبل أن يحدث ذلك - إننى لا أستطيع احتماله ، لا استطيع التغلب عليه وماذا أمامى ؟ رباه إنى تعيسة ... رباه كم أنا تعيسة !

«ولم ؟

وتطلب منه أن يقرأ لها شعراً ، ثم تمشى معه نحو البيت .

«وضغطت زينايدا على يدى مسرعة وجرت . وعدنا إلى الكوخ . وبدأ ميدانوف يتلو علينا قصيدته «السفاح» قد خرجت لتوها من المطبعة ، ولكننى لم أكن أسمعه . وكان يصرخ ويمد أبياته الأيامبية ذات الأقدام الأربع ، والإيقاعات المتعاقبة ترن كأجراس صغيرة ، فى ضجيج لا معنى له وأنا ما أزال أرقب زينايدا وأحاول أن أفهم معنى كلماتها الأخيرة :

وصاح ميدانوف فجأة من أنفه :

«لعل غريماً غر قلبك فى الهوى ، وأمسى عليه قاهراً متجبراً .

فالتقت عيناى وعينا زينايدا وغضبت وأحمر وجهها قليلاً . رأيت حمرة الخجل فى وجهها فشعرت ببرودة الفزع . لقد جربت الغيرة من قبل ، ولكن فكرة أنها تحب لم تخطر على عقلى إلا تلك اللحظة . «رباه ، إنها تحب» .

- ٧ -

وهكذا ينمى تورجنيف فكرته فى حادثة بعد حادثة . وهذه الفكرة هى أننا مستبدون فى الحب وضحايا على الرغم منا (ومن ثم فهذا شأننا فى الحياة نفسها) ، وبناء على ذلك لا يحق لنا أن نقيم من أنفسنا قضاة فيها ، ونخطىء ولاشك إذا حاولنا أن نجعل الخليقة تسير وفق الشكل الصارم الذى يفرضه منهج مادى محافظ . فالدوافع فى الطبيعة البشرية لا يمكن أن تقسم أقساماً ، لأن الدوافع المتعارضة توجد معًا فى القلب البشرى ، وينبغى أن يرى أحدها «من خلال» الآخر . وليست هذه فكرة متفائلة بالمعنى الشائع لكلمة التفاؤل فهى لا تصف ترياقًا للعذاب ، ولا تزعم أننا نستطيع بالتنظيم أن نضمن السعادة لأنفسنا . ولكنها تزعم حقًا أننا نعيش لا كقطعان تحت سقف خلف أبواب يقف عليها حراس ، بل فى أجواء السماء ، وأن الأحكم والأعدل حين تطيش امرأة جميلة هو أن نصغى إلى الموسيقى الأولية التى تنبعث من أوتار فرديتها ونعرف جمال هذه الموسيقى ، لا أن نحطم كل موسيقى بعنف صراخنا . فالذى يطلبه تورجنيف دائمًا هو الانسجام - انسجام لا يأتى إلا من إدراك الأذن الحساسة لأنغام الحياة المختلفة ، انسجام يمكن أن نسمعه فى التجربة إذا نحن استطعنا أن نسكن ونصغى ، ولكنه يغرق أو يستحيل تنافراً فوضوياً إذا نحن صحنا أو عوينا كالماديين !

وبهذه الروح يدعونا أن ننظر إلى زينايدا وفلاديمير بتروفتش ، بل ووالد الفتى أيضًا . إن فلاديمير بتروفيتش سعيد فى تدلهه حتى أنه يقفز من فوق حائط ارتفاعه أربع عشرة قدمًا حين تأمره زينايدا ساخرة أن يفعل ذلك ، ويهوى متداعياً عند قدميها . وعند ما يعود إليه رشده يسمعها تقول «كيف فعلتها ؟ كيف أطعت ؟ أنت تعلم أنى أحبك» .. و «راحت شفتاها النديتان تغطيان وجهى بالقبلات ... لقد لستا شفتى . أهذا الفرح حماقة منه ؟ أم تأكيدها أنها تحبه نفاق منها ؟ قد تجيب : «لقد كانت تنطق عن حكمة تورجنيف الرحيمة ، عن قبوله لعقد القلب البشرى التى لا نهاية لها . غير

تورجنيف من الناس يحسنون الهجاء ، وغيره يحسنون السخرية ، ولكننى لا أظن أحداً آخر يملك موهبته فى السخرية المشبعة بالحب . غيره من الناس يدينون أولاً ثم قد يعفون بعد ذلك ، ولكن الآلهة وتورجنيف يرون ويعفون فى وقت واحد . ولعل هذا هو السبب فى أن العالم الحديث بدأ يعود إليه ثانية .

ولعل هذا هو السبب فى أن مسرحيته «شهر فى الريف» - وهى تكاد تكون مصاحبة «للحب الأول» - قد عدت فى العشر الثالثة والرابعة رومنتيكية هزيلة بحيث لا تصلح للعرض التجارى ، وأنها اجتذبت إنجلترا كلها حين عرضت أخيراً فى مسرح سانت چيمس أثناء الحرب . ففى هذه المسرحية أيضاً قصة حب أول . وأهم من ذلك أن ناتاليا - المرأة الأكبر سناً - تشبه زينايدا فى أنها من ذلك النوع من النساء الذى كان تورجنيف يحب أن يصوره . وإن اختلفت عنها سناً وأحوالاً . فهى امرأة يأتيها الحب كجنون لذيذ ، لا تستطيع أن تقاومه إلا أنها تستطيع بجانب منفصل من نفسها أن تنتقده . فقد فهم تورجنيف حقيقة أن الحب يذيب الحواجز التى يقيمها الضمير والعادة بين الخير والشر فى الناس ، واستطاع أن يعبر عن هذه الحقيقة . إن الذين يقودهم الحب إلى الحماقة والتعاسة يستحقون العطف لا الإدانة . بل لعل العطف ليس هو ما يستحقونه . أفليست حياة الخيال أفضل من ركود الخيال وإن أدت إلى العذاب ، أو ليس الحب فيضاً من الخيال ؟ ولأن هذا كان رأيه فى الحب - وهو رأى يربط بينه وبين الشعر أكثر مما يربط بينه وبين الأخلاق أو علم الحياة - اتهم بأنه عاطفى . ولكن تولستوى أو فلوبير لم يكونا يريانه كذلك ، إنما هذا رأى حديث قائم على الفلسفة الماركسية الذليلة التى تقول إن المادة وحدها هى الواقع وإن كل ما فينا وهم إلا جسدنا . وقد كان تورجنيف فى الحقيقة واقعياً أكثر عمقاً لأن واقعيته التى تغذيها البصيرة الشعرية تتسع لما لا يحس . وقد يبدو أشخاصه أول الأمر مخلوقات لها أمزجة لا يمكن تفسيرها ، ولكننا حين نعيش معهم نبدأ نفهم أن أمزجتهم وتناقضاتهم ورجوعهم فى آرائهم كل ذلك ينبع من إدراكه لحقيقة واحدة شاملة ، وهى أن البشر - والنساء قبل الرجال - ليسوا عرضة لدوافع متتابعة ومتناقضة فحسب ، بل للرغبة فى الشىء وعدم الرغبة فيه فى نفس اللحظة . وهذا هو ما يعطى قصص الحب عنده نوعاً من المرونة البراقة . فليس لأحد ، عنده ، آراء راسخة ، إلا شخصية هنا أو هناك قريبة التعبير عن النظرية السياسية ، وهذه الشخصيات هى نقطة ضعفه لا قوته . بل إن فى أشخاصه شيئاً من تحير البصر أمام تداخل الرؤى ، شأننا جميعاً حين نستيقظ ، فهم يرقصون مع الحقيقة .

- ٩ -

فلننظر نظـرة أخيـرة إلى زينـايدا وفلاديمير بتروفتش قبـل أن نفـارقهمـا .
لقد أصبحت عشيقة أبيه ، وعرف الفتى ذلك أخيراً . فقد رآهما يركبان جواديهما معًا ، وتبعهما إلى الحديقة ، «عطيلاً» غير أن فى يده سكين ، فما إن رأى أباه حتى سقطت السكين من يده . إنه محبور وقانط ، وكذلك هى أيضًا ، إلا أنها أسوأ منه حالاً . إن أسرته عائدة إلى موسكو ، فقد انتهت عطلة الصيف . ويذهب فلاديمير بتروفتش إلى الكوخ للوداع .

«استقبلتنى الأميرة فى حجرة الجلوس بتحياتها المهملة المبتذلة ؛ قالت وهى تدس السعوط فى أنفها : ما لأهلك مستعجلين يا جدع ؟ فنظرت إليها وانزاح عن صدرى عبء ثقيـل . كانت تعذبنـى كلمـة «القرض» التى أشـار إليهـا فيليب عرضًا . ولكنها لم تشـك ... أو على الأقـل هـذا مـا ظننتـه إذ ذاك . ودخلت زينايدا من الحـجـرة المجاورة ، شاحبة ، فى ثوب أسود ، مرسلة الشعر ، فأمسكت بيدى دون كلام ، وأخذتنى معها .

بدأت الحديث قائلة . سمعت صوتك فجئت على الفور . أهكذا يسهل عليك أن تفارقنا أيها الولد الشرير ؟

فأجبتها : لقد جئت لأودعك يا أميرة ، ولعله وداع الأبد . أحسبك سمعت أننا راحلون .

قالت وهى تحد النظر إلى : أجل ، سمعت . شكرًا على مجيئك . لقد كنت بدأت أفكر أنى لن أراك ثانية . لا تذكرنى بشر . لقد عذبتك أحيانًا ولكننى لست كما تظننى .

وأشاحت بوجهها واستندت إلى النافذة .

– حقًا إننى لست كذلك . أنا أعلم أنك لا تحسن الظن بى .

– أنا ؟

- أجل أنت - أنت .

فرددت بأسى وقلبي يخفق كعهده تحت تأثير سحرها القاهر الذى لا يوصف أنا ؟ أنا ؟ صدقينى يا زينايدا ألكسندر وفنا ، مهما فعلت ، ومهما عذبتنى ، فسأظل أحبك وأعبدك إلى آخر أيام حياتى .

فالتفتت إلى بحركة سريعة ، وفتحت ذراعيها واحتضنت رأسى ، وقبلتنى قبلة حارة تفيض عاطفة . الله يعلم لمن كانت هذه القبلة : ولكنى ذقت حلاوتها بنهم ، فقد علمت أنها لن تتكرر . وظللت أردد : وداعًا . وداعًا ...

وانتزعت نفسها منى وذهبت . وخرجت . إننى لا أستطيع أن أصف الانفعال الذى خرجت به . ولا أحسبنى أحب أن أستعيده ، ولكنى أعتقد أنى لو لم أجربه لكنت سيئ الحظ» .

ولم يكلمها بعد ذلك قط ، وإن كان قد رآها مرة أخرى حين ضربها أبوه بالسوط . وبعد أربع سنوات سمع أنها فى المدينة ، فحاول أن يراها مرة أخرى ، ولكنه ذهب بعد أن فات الوقت . كانت قد ماتت .

وهذا كل شيء . والذى يبرز مهيمناً على هذا كله هو انطباع عن الجمال والحق . فلا شيء قد حرف ، ولا شيء قد زيف ، والحياة التى وصفت كانت مليئة بالعذاب ، بل بالضياع والطيش . ولكنها لم تكن قبيحة ولم تكن عبثاً . فعند تورجنيف أن الأشياء المادية التى نلمسها ونقيسها - حتى زينايدا فى قبرها «تلك القسمات الحبيبة ، تانك العينان ، تلك الخصل ، فى الصندوق الضيق ، فى الظلمة الأرضية الرطبة» - قد تكون واقعاً موضوعياً ولكنها ليست الواقع الوحيد ، فهى على التحقيق رموز كما أنها أشياء ، بل لعلها رموز فقط .

لأى شيء ترمز ؟ إن تورجنيف ليس دجماطيقياً . فهو لا يقدم جواباً محدداً عن ذلك السؤال ، ولكنه يشعرنا بأن ثمة جواباً . ومعرفة أن ثمة جواباً هى قبول للحياة بالمعنى التورجنيفى ، هو النظر إلى الألم والفرح بنفس النظرة . هى ألا يحزن المرء بوصفه إنساناً ، ولا يصرخ بوصفه فناناً . وأحسب أن ذلك هو ما عناه تولستوى بقوله إنه يقدر تورجنيف «لهذا السبب بالذات : أنه ليس حروناً» وأضاف أن دستويفسكى كان حروناً ، ولهذا فإن كل حكمته وحرارة قلبه تذهب هباء . وأعلن أن تورجنيف «سيعيش بعد دستويفسكى ، لا لصفاته الفنية بل لأنه ليس حروناً» .

وقصة «الحب الأول» هذه دليل يؤيد حكم تولستوى . فليس ثمة قصة أكثر امتلاء بالعواطف منها ، ومع ذلك فليس ثمة قصة أقل منها «حرونًا» ، أو أوضح تفسيراً لقول رجل كهنرى چيمس شديد الاختلاف عن تولستوى إن تورجنيف كان «أكثر العباقرة أمنًا» . وأنا مدين بهذه الملاحظة للسير إدموند سپرنجز ، ومما يجدر بالذكر فيما أرى أن هذا العالم المبرز قد اختار تورجنيف مثلاً على تطبيق منهج هارڤى فى الفن ، وذلك فى خطبة هارڤى التذكارية التى ألقاها أمام المجمع الملكى للأطباء سنة ١٩٤٤

قال :

«والمقصود بالمنهج الهارڤى هو استخدام الملاحظة والتجريب بإرشاد المعرفة والتفكير . وهو يقابل التفكير . أو قبول ما قاله الآخرون ، بدون عرض على النظر والتجربة» .

وهذا هو صلب القضية التى أدافع عنها : إن تورجنيف الذى اتهمه خصومه بأنه رومنتيكى يتجنب الحقيقة ، هو بفضل منهجه ومزاجه معًا أقوى منهم عدة لكشف الطبيعة البشرية ، والإيحاء بتلك الحدسات – ولا يقلل من قيمتها العلمية أنها حدسات – والحدسات بدونها لا يمكن التوفيق بين المتناقضات البادية فى الطبيعة البشرية . ولكن تورجنيف ليس عاطفيًا . اسمع كيف ينهى قصة الحب هذه :

«وأذكر أننى بعد أيام من سماعى بنبأ موت زينايدا دفعنى شعور غريب لا يقاوم إلى شهود موت امرأة عجوز فقيرة كانت تسكن فى المنزل الذى نسكن فيه . كانت تموت بعناء وألم ، وهى مغطاة بالخرق ، راقدة على ألواح صلبة ، وتحت رأسها كيس . كانت حياتها كلها قد انقضت فى صراع مرير مع الحاجة اليومية ؛ لم تعرف سروراً ، ولم تذق شهد السعادة . وقد يحسب المرء أنها ستفرح بالموت ، بخلاصها وراحتها ، ولكنها ظلت – ما صمد كيانها المحطم ، وماج صدرها فى ألم تحت اليد الباردة التى كانت تثقله ، وحتى فارقتها آخر قواها – ظلت ترسم الصليب على صدرها وتهمس :

رب اغفرلى خطاياى ؛ ولم تختف من عينيها نظرة الخوف والفزع من النهاية إلا مع آخر ومضات الشعور .

وأذكر أنى شعرت آنذاك ، عند فراش العجوز الفقيرة المحتضرة ، بالجزع من أجل زينايدا . وتمنيت أن أصلى لها ، ولأبى – ولنفسى» .

وهنا يحسن بنا أن نقف . لقد كنا فى حضرة فنان عظيم ، وإنسان رقيق ، يحتاج إليه هذا العالم الحرون المر العنيد . وما لم يحل الدمار الكامل بالمدنية على أيدى أولئك الماديين الذين دفعوها إلى حافة الجنون ، فسيبقى تورجنيف فيما أرى قوة تزداد عصرية كل حين ، لأنها قوة عالمية وروحية . ولكنه لن يعيش بآرائه . فما من روائى يعيش بآرائه ، ولو كان تولستوى . ولكنه سيعيش ، كما يعيش تولستوى فى «أناكارنينا» لأنه يعرف كيف يحضر رائحة امرأة وملمسها ، وكيف يحبها ، وكيف يغفر لها خطاياها كالآلهة أنفسهم .

إنه يعرف كيف يمكننا من أن نتخيل ثانية ونستقبل فى أنفسنا تفرد كل تجربة إنسانية : المعجزة الفذة فى أن يحيا كل رجل وكل امرأة ، لأنه – مثلاً – لا يعرف كيف يصف امرأة أو كيف يحلل شخصيتها فحسب ، بل يعرف كيف يحضر رائحتها وملمسها وحضورها ، وكونها هى إياها ، كما تعلم فى أعماق قلبها أنها هى وليست شخصاً آخر ؛ ويعرف ، بذلك ، كيف يحبها رغم جميع أخطائها ؛ وكيف يمتنع ، فى حبه لها ، عن الحكم عليها ؛ وكيف يصلى لها – إذ لا يدعى أنه يغفر لمخلوق – حين يصلى لنفسه .

تولستوى : الحرب والسلام

عن كتاب : Reflections in a Mirror, First Series

ما « الحرب والسلام » ؟ [(١)] إنها ليست رواية ، وليست قصيدة من باب أولى ، وليست سرداً تاريخياً كذلك ... لاتكاد هذه الكلمات تقرأ حتى ينهض ألف قارئ ليستنكروا إدراج مثل هذه الهرطقات الثلاث فى جملة واحدة . ما أشد حذلقة النقد وانحرافه إذا قال فى مثل هذا المقام : إنها ليست رواية ! ألم يجمع عشرات من الثقات على القول بأنها أعظم رواية كتبت ؟ وإذا لم تكن رواية ولا قصيدة ولا سرداً تاريخياً ، فماذا تكون إذاً ؟ إن هذا هو السؤال الذى كان تولستوى نفسه يسأله . فإذا كان أحد من الناس منحرفًا ومهرطقًا ومتحذلقًا فقد كان تولستوى كذلك . فهذه الجملة هى كلامه ، إلا أن علامة التنصيص رفعت لحظة لغرض .

وقد كتب تعليقه ونشر فى سنة ١٨٦٨ ، بينما كان العمل نفسه حيًا فيه ، فإن المجلدين الأخيرين لم يخرجا من المطبعة إلا فى السنة التالية . وبعد ذلك بزمن طويل ، عندما تغير رأيه فى الفن ، وراح يجهد ليجعل العالم كله – حتى العالم الذى خلقه من قبل – يتفق فى عقله مع الخلقية الاجتماعية التى اعتنقها فى الشطر الأخير من حياته ، أعتقد أنه كان يفكر على نحو آخر . فقال : « فى الحرب والسلام ، أحببت انفعالات الشعب التى نبعت من حرب ١٨١٢ ... وقد حاولت أن أكتب تاريخًا للشعب » . ولك أن تقارن هذا القول بتتمة دفاعه القديم (١٨٦٨) . فعندما ظهر الجزء الأول من كتابه قال له بعض الناس إن طابع العصر « لم يكن محدداً إلى درجة كافية » . والظاهر أنهم كانوا يعنون بذلك مايعنيه الناقد المحدث إذا قال إن وجهة نظر تولستوى كانت شديدة الارستقراطية ، وإنه لم يبرز التحكم الطبقى كما ينبغى . فكتب : « أنا أعلم ما هى خصائص العصر ، التى لايجدها الناس فى روايتى : إنه فظائع الرق ، وحبس الزوجات ، وجلد الأبناء الكبار ... إلخ . » وبعد أن دفع هذه التهمة عن نفسه بقوله إن تأكيد هذه الفظائع معناه تشويه الحقيقة ، أضاف بهدوء .

« لقد كان لذلك العصر خصائصه (ككل عصر) ، وهذه الخصائص ناتجة عن التباعد السائد بين الطبقة العليا والطبقات الأخرى ، وعن الفلسفة الدينية لذلك العهد ، وعن خصائص التربية ، وعن عادة استعمال اللغة الفرنسية إلى غير ذلك . وهذا هو الطابع الذى حاولت أن أصفه بقدر ما استطعت . »

(١) " War and Piece . by Leo Tolstoy, Translated by Louise and Aylmer Maude, with an introduction by Aylmer Maude .

وهذا مختلف جداً عن قوله . « وقد حاولت أن أكتب تاريخًا للشعب » إلا إذا أخذت كلمة « الشعب » على أوسع معانيها .

« الحرب والسلام » ليست إذن رواية ولا قصيدة ولا سرداً تاريخيًا ولا وثيقة ماركسية . فما هى ؟ هناك وجه من الصحة فى القول إنها ارتجال ضخم حول فكرة مزدوجة ، ولكننا إذا قلنا ذلك فيجب أن نحرص على ألا يساء فهم كلمة « الارتجال » ، وأن يحدد فرضنا عن الفكرة المزدوجة تحديداً واضحا . فلم يكن تولستوى مرتجلا بمعنى كونه غير حريص على فنه ، أو زاعمًا فى زهو أن الشكل الفنى ليس بذى خطر . إنما ينحصر ارتجاله فى قدرته على أن يرد الخصلة التى أفسدت كثيرا من الكتب ، ولا سيما الكتب الطويلة ، فضيلة لكتابه وأعنى : أن الرجل الذى بدأ الكتاب لم يكن هو نفس الرجل الذى أتمه . فقد كان الشكل الذى اختاره مرنا ، أو على الأصح لينا بحيث لم تكسره التغيرات التى مرت بالكاتب بل كان يستجيب لها دوما ، وبحيث لم يكن قط محبوسًا فى هذا القالب ولامقيداً فيما يهم أن يقوله بما سبق أن قاله ، بل كان يترك كل يوم – على حد تعبيره – « قطعة من لحمى فى المحبرة » . أما عن الفكرة المزدوجة فيكفى أن أقول الآن إن ما أُعينه ليس هو ذلك الانفصال بين القصة الشخصية والملحمة الوطنية ، الذى أبرزه برسى لبوك فى تحليله البارع ، بل هو فكرة مزدوجة كما أن الزواج الكامل مزدوج ، منتجة للوحدة كما يمكن أن يكون مثل هذا الزواج منتجًا للوحدة على الرغم من تباعد الاهتمام والموضوع ، وما أطلقنا عليه اسم « الارتجال » والوحدة التابعة من ثنوية الفكرة ، يرجعان فى الواقع إلى أصول واحدة . فبحث أحدهما وبحث الآخر هما بحث واحد . ومن الصعوبات الأساسية فى رؤية الكتاب ككل أنهما يجب أن يؤخذا واحداً بعد واحد .

وحين يعاود المرء قراءة هذا العمل الضخم ، يشعر شعوراً مستمرًا وملحًا بحضور تولستوى فيه . فحرارة شخصيته لا تظهر فى مناظر الحب ومناظر الحرب فقط ، بل إنها تظهر فى المناقشات التاريخية نفسها . وطريقته التاريخية بعيدة غاية البعد عن طريقة فلوبير من ناحية وستندال من ناحية أخرى ، فلا هى موضعية ولا هى ساخرة ولا هى رومنتيكية ولكنها طرح لنفسه فى المادة التاريخية وتلقيح بنفسه لها ، فسواء أوصف إمبراطوراً أم موقعة أم ترك القصص ليلتفت إلى المؤرخين ويردهم إلى الجادة فأنت واجد أبداً وميض إقناعه أو حماسته – أو اعوجاج فكره إن شئت – فى الكتابة . لقد كانت لديه أكوام من الوثائق والملاحظات والخطط ولاشك أنه كان حين يأوى إلى

فراشه كل ليلة يعلم ، أو يظن أنه يعلم ، ماسيكتبه فى الغد وكذلك كان يفعل بوجه ما . ولكن خياله يكون قد جرى بالليل فى يقظته ومنامه ونظريته عن حتمية التاريخ قد انبتت غصنًا جديدًا . وهو نفسه تغير فإذا عاد إلى مكتبه كان ذلك الغير دائمًا هو مايطبعه على كتابه . والنظام الذى يأخذ به كتاب « آخرون أنفسهم ينحصر غالباً - وينبغى أن ينحصر - فى التزامهم الخطة الأصلية والشكل المعد لعملهم . وليس هذا مجرد ثبات - فالثبات ليس فضيلة كبيرة - ولكنه وسيلة للتعميق وسيلة قيمة كما عرف شكسبير وورد سورث حين اختار أن يكتبا سونتيات لأنهما وجدا فى ذلك الحبس الشكلى إطلاقا للروح . ولقد كان النظام الذى أخذ به تولستوى نفسه مختلفاً فى نوعه ، ولكنه لايزال نظاماً . فلم يكن مبذرًا فى عبقريته ينبسط وينبطح فى إهمال ويظل يكتب وعيناه تدوران متنكباً جادة الاعتدال . ولكن النظام الذى أخذ به نفسه - وقد كان هو نضال حياته الخاصة بعد أن زهد فيه نضالا فنياً بزمن طويل - كان من ذلك النوع الذى يطلب جزاء كما طلب بيير جزاءه فى نسيان الذات بكـون المرء صـادقًا مع نفسـه . ولو حذف تولستوى تلك المناقشات التاريخية ولو قال : « هذه مملة يجب أن تترك . إننى أكتب قصة وليس لهذه دخل فى القصة » - لو فعل ذلك لما كان صادقًا مع نفسه فإن موضوع المناقشات التاريخية كان هو نفسه ذلك الصباح . وكان لابد له أن يرتجل لأن حيويته إنما كانت تفيض من خلال شبكة ارتجاله المعقدة (كما كانت حيوية تورجنيف تفيض من خلال قناة محكمة . قناة الشكل المعد) . واستطرادات تولستوى يمكن أن تثير الغيظ كمقالاته الأخيرة ولكنها لاتكون أبداً عادية ولا خالية من اللون . وما أكثر مايذهب الغيظ بعد جملة أو جملتين وتنسى القصة التى تركت ويوطد الاستطراد قدميه وتستحوذ حكمة الارتجال (أو عناده) على القارئ ! وقد تذكر أن بيير كانت فيه عادة أشبه ماتكون بتولستوى فهو يتكلم ويفكر فى شئ ما بينما تتكلم نتاشا وتفكر فى شىء آخر :

« سألت : أتدرى فيم أفكر ؟ إننى أفكر فى پلاتون كرتايف . أتحسبه يقرك على خطتك الآن » .

ولم يدهش بيير للسؤال ، فقد كان يفهم ماتفكر فيه زوجته .

ردد : « بلاتون كرتايف ؟ » - وأعمل فكره محاولا بإخلاص ظاهر أن يتخيل رأى كرتايف فى الموضوع . لا أظنه يفهم ... ولم يدهش بيير للسؤال . فقد كان يفهم ماتفكر فيه زوجته ، ولكن ربما فهم .

فقالت نتاشا فجأة : « شد ما أحبك ! »

كيف علم تولستوى أنها ستقول ذلك فجأة ؟ إن هذا العلم جزء من ذلك الإلهام المنطوى على نسيان الذات الذى مكنه من أن يخاطر بمالم يكن ليجرؤ على المخاطرة به أحد غيره ، أعنى إملال قارئه . فقد كان مثل بيير قادراً على أن يخاطر بأى شئ مادام صادقًا مع ارتجالاته . فهذه الارتجالات ليست هى مايتوقعه القارئ أو يرغب فيه ولكنها – حتى فى أخطائها – تعبير حار عن تولستوى نفسه أن نتاشا تصيح : « شد ما أحبك ! » والحق أنه ليس هناك شيء آخر يمكن أن يقال .

وهذه الموهبة نفسها فى الارتجال ، وهذه القدرة نفسها على إثارة الحب باستخدام تلك الموهبة ، تظهران فى الفقرات الشخصية من ذلك الكتاب الفريد بأوضح مما تظهران فى الفقرات الفلسفية . ولم يسأم النقد قط من ملاحظة السهولة الفذة التى ينفث بها تولستوى حياة فى كل منظر . ولكنه اكتفى أحياناً بأن ينسب إلى هذه الخاصة المشتركة بين النواحى الملحمية والبيئية أو الرومنتيكية فى الحب والسلامماينتج عنها من شعور بالوحدة والاستقامة . ولكننا يجب أن نمضى إلى أبعد من هذا . فليس بكاف أن يقال إن تولستوى قادر على أن يكتب بحيث يغطى الوصلات أو يبهر عينى القارئ فلا يراها . إنما الذى يجب أن يقال إن لمعانه وواقعيته يختلفان فى النوع، لا فى الدرجة فقط ، عن لمعان غيره من الأساتذة وواقعيتهم . وقد يصلح المنظر الذى يأتى فى أول الكتاب بين الصبية نتاشا وبوريس فى كوخ النباتات مثالا على ذلك لأنه منظر أليف كفاية ماتكون الألفة . وإذا كان ثمة شئ يقينى بين مخاطر النقد الذى يعتمد على الأدلة الداخلية فمن المؤكد أن تولستوى كان يرتجل على معنى الارتجال الخاص به وهو يكتب هذا المنظر لايمكن أن يوجه إلى الكاتب المبدع سؤال أصعب من هذا : « هل شخصياتك صور لأشخاص حقيقيين ؟ » والجواب دائماً : «نعم » وبنفس الصدق (لا أدرى) . ولو سئل تولستوى عن نتاشا وقريبته الصغيرة تانيا لكان جواب تولستوى هو هذا الجواب .

فأحيانًا كانت نتاشا فى عقله هى تانيا وبمقدار كونها تانيا كان كل رجل يوجد بينه وبينها علاقة وجدانية فى تلك اللحظة يتشبع بشخصية تولستوى . ولايمكن أن يزعم أحد أن شخصية بوريس كانت فى المجرى العام للكتاب شخصية كونها المؤلف من سيرة حياته ؛ فموقف تولستوى منه فى معظم الأحيان موضوعى ومتباعد ؛ ولاشك

أنه أراده كذلك عندما وضع خطة الفصل الخامس من الكتاب الأول ؛ ولكن حين قفزت البنت الصغيرة فجأة على برميل (لتكون أطول منه) (وعانقته بحيث التفت ذراعاها النحيلتان العاريتان فوق عنقه ورمت شعرها إلى الخلف أو قبلته فى شفتيه) - تخلى تولستوى عن خطته (كان بوريس على شئ من السماجة قبل هذه اللحظة وسيعود سمجاً بعدها) وارتجل أحد ارتجالاته الرائعة نافخًا الحياة فى بوريس بعملية معجزة ، عملية صب نفسه فى ذلك الشاب الذى كان من قبل معتما .

قال : نتاشا ، تعلمين أنى أحبك ولكن ...

فقاطعته نتاشا : تحبنى ؟

أجل أحبك . ولكنى أرجوك ألا نفعل هذا ... بعد أربع سنوات سأطلب يدك .

ففكرت نتاشا ثم راحت تعد على أصابعها الصغيرة النحيلة ثلاثة عشر ، أربعة عشر ، خمسة عشر ، ستة عشر ... حسنًا ! إذن اتفقنا ؟

وأضاءت وجهها المتشوف ابتسامة فرح ورضى وأجاب بوريس : اتفقنا ! قال البنت الصغيرة : إلى الأبد ؟ حتى الموت ؟

ليس من الضرورى أن نعرف العلاقة بين تولستوى وتانياً التى عرفها حين كانت فى مثل هذه السن ، لنشعر أن الكاتب يدخل بشخصه فى هذا المنظر ، أو لنثق أنه كان مرتجلاً ، خالياً من الشعور بالذات إلى حد أن تولستوى لو سئل بعد ذلك هل كان هذا المنظر مشتقاً من حياته إلى حد ما لكان من الجائز أن يجيب « نعم » وأن يجيب بنفس الصدق : « لا أدرى » . فهو واحد من المناظر التى كتبت « والفنان نائم » وإن كان من الجائز أن كل كلمة قد اختيرت بعناية وروجعت بعناية . وقد كانت الكتابة بهذه الطريقة هى أجمل موهبة عند تولستوى . فلا أحد غيره استطاع أن يستخدمها فى كل شئ كما استخدمها هو . فى مناقشة تاريخية بحيث يشتعل « برودها ، بحرارة شخصه فيها . فى صالون فى حفلة سباق فى عربدة سكارى ، فى إعطاء أنا كارنينا طابع أنوثة لانظير له فى الأدب ، فى إعطاء قبلة نتاشا خفة وحرارة وواقعية تأخذ بمجامع القلب .

فيم استخدم هذه القدرة العظيمة الموحدة عند كتابة هذا الكتاب ؟ إنه السؤال القديم : « ما الحرب والسلام » ؟ بعد أن يقول لنا تولستوى إنها ليست رواية ولاقصيدة ولاسرداً تاريخيًا ، يحاول أن ينبئنا ماهى : « والحرب والسلام ، هى ما رغب الكاتب

أن يعبر عنه ، واستطاع أن يعبر عنه ، في الشكل الذي عبر فيه . ولو كان هذا الإعراض عن الشكل المتعارف في عمل فني أمراً معداً من قبل لبدأ في إعلانه في جرأة وتطاول ... » هذا كل ماينبئنا به . والفقرة تلوح غامضة أولا ، ولكن ألا تبدو فجأة حافلة بالمعنى إذا تأملناها في ضوء ماسبق أن قلناه عن « الارتجال الخالي من الشعور بالذات » . لقد كان هناك شيئان « رغب الكاتب أن يعبر عنهما واستطاع أن يعبر عنهما » نفسه في علاقته بأفراد من الرجال والنساء ، وشعوره بالقيم في مجتمع ينظر إليه نظرة تاريخية . هاتان هما الفكرتان ، وهما فكرة واحدة . ولأنهما فكرتان ، ويجب أن تعالجا على نطاق ضخم ، يبدو أن في الكتاب انفصالا ومع ذلك فهما فكرة واحدة ، لأن شعور الإنسان بالقيم هو نفسه ، ويتغير بتغيره . فهو نتاج خبرته وآرائه . وقد كان هذا « النتاج » هو « مارغب الكاتب أن يعبر عنه واستطاع أن يعبر عنه » . لا في شكل الرواية التقليدي بل في ارتجال تاريخي واجتماعي « غير معد من قبل » .

هنا إذن الانفصال الذي لاحظه القراء ، وهنا الوحدة الجوهرية التي شعروا بها . وهذه الثنوية جعلت كلا من النقد التحليلي والنقد التأثري « للحرب والسلام » عسيرا ، ولعلها هي أصل الصعوبة التي يصادفها بعض القراء إذ يجدون فيها نوعًا من الخلط الذي ينفرهم منها . إن الخلط موجود ، ولكن أمره مفهوم عند القارئ الذي يكتشف أن المطلوب منه ليس هو تلقي انطباع واحد من عبقرية تولستوي في وقت معين بل النمو معه ، والاستسلام للتغير كما يستسلم له والاستجابة لارتجالاته . لقد كان يسير ، وهو يكتب ، نحو أزمة حياته التي سميت بتحول إيمانه . فنحن مواجهون بنقيضة هي أنه بينما كان يكتب عملا فذاً كان عقله يعد ثورة في قيمه الفنية والأخلاقية .

وقد كانت الناحيتان فيه ، الفنان والمعلم ، على أن تنفصلا وشيكا ، وبذور الانفصال موجودة في « الحرب والسلام » ولكن الانفصال لم يكن قد جاء بعد ؛ والزواج - إن جاز لنا أن نعبر بهذه الكلمة عن الارتباط بين الدافعين في عبقرية تولستوي كان لايزال قائمًا ، وإن كان كالزواج بين نتاشا وبيير اتحاد كائنين جد مختلفين ؛ اتحاداً فيه توتر عندما كانت نتاشا وبيير ينفردان كانا « يبدآن في الحديث كما لايمكن أن يتحدث إلا زوج وزوجة ... فهناك موضوعات كثيرة تطرق في وقت واحد » . ومع ذلك « فإن هذا الحديث عن موضوعات كثيرة في وقت واحد لم يكن يمنع التفاهم الواضح ، بل على العكس كان أقوى دليل على أنهما جد متفاهمين » . لقد كان الخطر

عليهما ؛ كالخطر على تولستوى ؛ هو الإسراف فى المنطق . وكانا أقرب إلى الأمن – مثله – حين يرتجلان دون وعى بالذات . « فعندما كان يبدأ فى إثبات شئ أو الكلام بطريقة جدلية هادئة ، وتحنو هى حنوه ، كانت تعلم أنهما مقبلان على شجار » . والقياس المنبىء عن حياة تولستوى نفسه قريب إلى درجة توشك أن تكون مؤلمة . فقد كان على وشك أن يحطم زواج حكمته بفنه بعد قليل ، بكلامه الجدلى ومحاولته الدائمة أن يثبت شيئاً ما . لقد كان على وشك أن يسأل : « ماالفن » ؟ ويجيب بجواب أخلاقى ، وما عادت نتاشا قط تصبح مندفعة : « شد ما أحبك ! » ولاتقبله فى شفتيه .

پـول ڤـرلين

من كتاب : Reflections in a Mirror, Second Series

شهرة الشعراء من شأنها أن تستقر آخر الأمر حتى ليمكن أن يقال كما قال « جان موريا » فى تأبين ڤرلين : « ولكن لنخل ذكر المدارس جانبا فهنا ، اليوم ، لايوجد إلا شىء واحد ، وهو الشعر » - دون أن يردف هذا القول بما قاله موريا على الأثر : «وغداً يمكننا ، بل يجب علينا ، أن نعيد منازعاتنا من جديد . » واستقرار الشهرة آخر الأمر مسوغ لعادة النقد فى الاحتفال بالذكرى المئوية لوفاة فنان ، تلك العادة التى تبدو تحكمية مملة . أما محاولة إعادة تقييمه بعد مائة عام من مولده ففيها مخاطرة أكبر ، ولكن المرجح أننا - فيما يتعلق بڤرلين - لانكسب كثيراً بالانتظار (*) فمن المستبعد أن يجد النقاد فى سنة ١٩٦٦ أن الآراء فى زمنهم حول هذا الموضوع الشائك أكثر اتفاقًا أو أقرب إلى الإجماع مما هى فى أيامنا . إن شهرة ڤرلين شهرة قدلا « تستقر » أبدا ، ولعل من المفيد أن نبحث عن السبب فى ذلك . وأول مايلاحظ أن أحداً لم ينجح قط فى ربطه بمدرسة ما ، وإن كان كثيرون قد حاولوا ذلك . وقد بدأ هذا الخلط فى حياته . فعندما اتسعت شهرته فى أواسط العقد التاسع ، وبدأ الشباب يحتشدون حول منضدته فى المقهى ويدعون نسبته إليهم ، نسى الكثيرون أنه بدأ برناسيا ، وأن كثيراً من أعماله التى أصبح لها الآن أثر ثورى فيما يبدو قد كتبت ، بل نشرت ، منذ زمن طويل . فقد كان حيثما نزل - فى تنقله بين السجون ، والمستشفيات والمدارس فى إنجلترا وفرنسا ، والمساكن الحقيرة خلف الحوانيت - يحتفظ بمخزن لعمله بطريقة ما ، ويخرج منه بين الحين والحين مجلدات يصعب اتخاذ ترتيب نشرها دليلا على تاريخ القصائد المتضمنة فيها . ولو كان هذا كل شىء لما تعذر حل مشكلة أولئك الذين أرادوا أن يربطوا ڤرلين بمدرسة ما ، أو أن يتتبعوا تطوره من مدرسة إلى مدرسة . فقد كان من الممكن ولاشك ، ببذل جهد نحو الترتيب الزمنى قائم على التواريخ المحققة والأدلة ، أن يحصلوا على مادة تمكنهم من تجديد مكانه .. مادة إذا أرخت ورتبت فربما أتاحت لهم (لو كان غير ما كان) أن يعينوا عهداً برناسيا ، ثم تأثيراً رومنتيكيا متزايدا ، ثم عهداً من التصوف الكاثوليكى لبابه « الحكمة » وأخيراً عهداً من التحرر (أو الانحدار) الوثنى . ولكن هذه الجهود كلها مقضى عليها بالفشل فعندما كان ڤرلين فى سجنه البلچيكى حيث مر بالتحول الدينى الذى أنتج « الحكمة » ، كتب قصائد

(١) ولد پول ڤرلين فى ٣٠ مارس ١٨٤٤ ، وتوفى فى ٨ يناير ١٨٩٦ . وقد ظهرت هذه المقالة فى أول أبريل ١٩٤٤

متطرفة فى الغزل أيضا ، وحسب المرء أن ينظر الحصاد الغريب من الشعر والنثر الذى جمع فى المجلد المنشور بعد وفاته (Oeuvres Posthumes) ليدرك أننا نكاد لانبالغ إذا قلنا إنه كان قادراً على أن يكتب أى شئ فى أى وقت بأى أسلوب من أساليبه .

وهذا ولاشك قول شديد السعة ، رمى به عن قصد للتنبيه إلى ناحية خاصة ڤرلين - طبيعته الإنسانية وطبيعته الشعرية - لها المحل الأول فى تقديره إنساناً وفنانا ولنسمها مؤقتًا سذاجته - وهى كلمة يجب أن تخصص فيما بعد يمكن أن تصلح - إجمالا للفكرة وهى - بعد كلمة هو ، استخدمها ليصف خصلة أحبها .

« ... يبدو لى أن السذاجة صفة من أعز صفات الشاعر ، يجب أن يعتمد عليها حين تعوزه صفات أخرى » .

وقد اتخذ السذاجة عنده شكلا خاصاً منفصلا كل الانفصال عن فكرة البساطة ، فقلما وجد إنسان أقل منه بساطة أو أكثر سذاجة ، لأن السذاجة فيه كانت إبرازاً للضعف - مبالغة فى الضعف حتى أن ماينتهى عند غيره من الناس إلى مجرد الرخاوة وفقدان العزيمة يصبح فيه قدرة فريدة على تلقى الانطباعات فلم يكن له درع ولامقاومة ولاقشرة ثبات ، ولم يبق له من كل تلك العناصر التى تكون مانسر بتسميته قوة الشخصية إلا الاندفاع والوفاء فى تشبث لعواطف ماتت . وهذه الصفة تظهر فى حياته ظهوراً فادحًا ، وتظهر فى عمله عبقرية أبولية لا نظير لها فى الأدب ، لأنها اقترنت بموهبة موسيقية لاتضارع . لقد بذه آخرون عمق بحث فى روح الإنسان وجسده ، ونبل موسيقى وحنو لحن فى التغنى بعوالم أعظم ، ولكن أحداً لم يستجب لكل لمسة وهمسة من التجربة استجابة أكثر اهتزازاً وأشد حرارة - لوقتها - منه . لقد كان حيا إلى درجة مخيفة . وفى أوليات أيامه ، عندما كان يتبع مواضعات الرصانة البرناسية ، استطاع أن يكتب فى « أغنية البرءاء » ما لوجاء من قلم آخر لكان مجموعة من الأبيات الشكلية ، وأن يحملها لنهاراً وحنيناً شخصياً عميقًا :

« نحن البرءاء
ذوو العصابات المبسوطة ، والعيون الزرقاء
نحيا شبه مجهولين
فى الروايات التى نقرؤها قليلا ... »

والنهاية « الساتورنية » الخفيفة لتلك الشطحة لاتقلل شيئًا من سذاجتها الڤرلينية . وله أبيات بعد ذلك بسنوات ، فى « موازاة » التى وصفها بأنها مجموعة « دنيوية » ، جداً » بل فى « أغان لتكريمه » وهى دون السابقة بكثير ، له أبيات وقصائد كاملة تظهر ، فى سياق شديد المناقضة لسياق « البرءاء » ، كيف كانت تنفذ فيه التجربة من ألف زاوية ، كأنما كل الحواس وكل الذكريات وكل النذر لاتزال أبداً تمطر سهامًا على رجل عاجز عن أن يسند ظهره إلى أى حائط .

فهو يجلس إلى المنضدة ويتأمل يديه ، ويبدأ يخافهما :

« أخاف إذا أراهما على المنضدة .

تدبران أمراً رهيباً ، صارماً ، عنيفاً » .

وفجأة تندفع حدود الفزع خارجة وقد ارتفعت مصاريع العقل :

« اليد اليمنى فى يمينى ، والأخرى فى يسارى ، وأنا وحيد .

والخطوط فى الحجرة الضيقة تتخذ شكل كفن .

« الريح فى الخارج لاتنقطع عن العويل .

والمساء يهبط خئوناً ...

آه لوكانت هذه أيدى حلم .

لكان خيراً ، بل شراً ، بل خيراً » .

إن الأصداء الداخلية والإيقاع الأخير العجيب ، الذى يشبه عزف موسيقى سماوية ، هما توقيع ڤرلين الأدبى ، مهمان فى كل بحث عن تأثيره فينبغى أن نلاحظهما عابرين ، ولكن القصيدة تلفت النظر قبل كل شىء بكونها - مع صغرها - دليلا على أن الشاعر تقتحمه التجربة . وأكبر مثال على ذلك ديوانه الدينى « الحكمة » ، وإذا نظرنا إليه هذه النظرة فإننا لانتورط فى سخافة القول بأن صاحبه لم يكن صادقًا فى تحوله إلى الإيمان لأنه سرعان ماعاد بعد ذلك إلى المواخير والحانات . « فانعدام الصدق » عمل من أعمال الفكر ، وهو عمل إيجابى ، أما تحول ڤرلين إلى الإيمان فيبدو أنه كان تسليما لكل شىء آخر فى حياته . والفرق بينه وبين غيره من الناس هو فى تسليماته

المطلقة . فلم يخدشه سهم بل ذهبت السهام كلها إلى صميم فؤاده . ولكن واحداً منها لم يمت إحساسه ولا هدأ عذابه ، ولا هو أخمل عبقريته إلى قبيل النهاية . وغيره من الناس يميزون بين السهام فيتجنبون بعضها ويتقون بعضاً بترس ، ولكن ڤرلين لم يكن يميز لأنه - وهو فنان - كان يرغب بوحي من فطرته أن يطعن مرة بعد مرة وكان - وهو إنسان ينشد السلام - يهرب مرة بعد مرة . وكان ذلك هو معنى حياته بالنسبة إلى فنه ، وهو التوتر القائم بينهما .

وفضيحة حياته كبيرة تهيىء كل الأدلة لمن يهمهم أن يحكموا عليه حكما أخلاقياً . ولاحاجة بنا إلى بحثها هنا . فلم يكن ڤرلين بوهيميا باختياره . وليس من فنان عظيم كان بوهيمياً باختياره . فالبوهيمية هى مسلاة التافهين ، والفنان الذى يجد نفسه غارقاً فيها يشتاق شوقاً عنيفاً إلى الهرب منها .

وقد كان هذا الشوق هو النوع الوحيد من الثبات الذى عرفه ڤرلين . عدا فنه . وعندما اكتشف - لدهشته - - فتاة لم تنفر من قبحه ، أقدم على الزواج منها ، أعنى أنه استسلم من توه استسلامًا تامًا لفكرة حياة عائلية مليئة بالعاطفة . وسلسلة القصائد المسماة « الأغنية الطيبة » ، والتى كتب معظمها أثناء خطبة طويلة الأمد ، مليئة بأحلامه فى الاستقرار والسلام .

« المدفأة ، ونور المصباح الضيق ؛
والحلم والإصبع على الخد .
والعينان غارقتان بين العينين المحبوبتين ؛
وساعة الشاى إذ يرسل بخاره ، وقد طويت الكتب ... » .

ولما افترقا ، إذا به وهو الذى لم يكد يشكو المجتمع أو مصائبه الخاصة ، التى كانت شاعريته تزيد من قوتها وعمقها ، واستسلامه يزيد منها دائمًا - إذا هو يقول :

« وأخيراً ضاق صدرك .
على أن هذا - واأسفاه ! - غير عجيب :
فأنت صغيرة السن !
واللهو طبع مر فى العمر النضير » !

فإن كان قد أعوزه الأمن والسلام مع زوجته فليبحث عنهما فى مكان آخر - فى الريف مع أقاربه ، أو فى مدرسة إنجليزية حيث يعلم أى شئ فى مقابل طعامه وسكناه ، أو موظفًا صغيراً فى « أوتيل دى ڤيل » ، فقد تولى مرة هذه الوظيفة وأحسن القيام بها . وعندما ضاعت منه ولم يجد عملا يؤويه انساق عاجزاً أمام كل ريح تهب ، وكان رامبو إحداها والشراب ثانية . كان دائماً يبحث عن ملجأ - فى مزرعة ، أو فى الرحلات ، وأخيراً فى سلسلة طويلة من المستشفيات . وكان ينفى نفسه عن كثير من هذه المرافئ؛ لأنه كانت فيه تلك الخصلة العاجزة الأخيرة فى الرجال الضعفاء : عادة العمل القاطع ، والهروب المفاجئ ، فى عصبية وبدون تفكير . ولم ينف نفسه عن المستشفيات لأنه كان فيها بعيداً عن الشراب الذى كان هو السبب فى حالات عنفه دائماً . وقد تعلق بالمستشفيات وكتب عنها بحب ، ففيها كان يكفى مئونة كل شئ ، ويتخلص من كل هم ، ولايعود ضعفه خطراً بل فضيلة سلبية ، وكان يخلو للكتابة .

لماذا لايفهم الناس إلا قليلا أن السلبية قريبة إلى قلب كثير من الفنانين قد تختلف فى الدرجة ولكنها واحدة فى النوع ؟ بعد قصة إطلاقه الرصاص على رامبو ، استبدل ڤرلين من تلك الصحبة نعمة الحبس الانفرادى فى السجن ، وقد كانت بركة عليه حقًا ؛ هكذا جعلتها طبيعته . ومع أن مجموعة أعماله عزيزة الآن ، فهناك لحسن الحظ طبعة جيدة من « الحكمة * » ، نجد فيها تعبيراً عن العاطفة الدينية التى شعر بها فى سجنه ، وليس من أوابد الظن فى شيء أن نقول إنه لو كان أصلب نفسًا لكان تأثير هذه العاطفة فيه آنذاك أقل أو للازمته مدة أطول . أما الواقع فهو أنها وجدته خالياً من كل مقاومة كما وجدته كل تجربة ، فاحترقت شغاف قلبه ونفذت منه منتجة ماكانت تنتجه كل تجربة : فلا تغير دائم فى الشخصية بل لا توقف يذكر فى انسياقه المستمر ، لكن غناء ، معجزة شعرية ، سذاجة ملؤها البصيرة ، ماكان غيره ليصل إليها إلا بالصبر على التقوى .

« عطور ، ألوان ، نظم ، قوانين !
الكلمات تفزع كالفراريج ؛
واللحم يشهق على الصليب » .

* * Sagesse., by Paul Verlaine . Introduction by F.W. Stokoe. (Cambridge University Press,) .

إنه هوفرلين الذى كتب :

« هذه فاكهة وأزهار وأوراق وغصون ، ثم هنا قلبى الذى لايخفق إلا لك » .

وليس كأسلوبه أسلوب استجاب لموضوعه بمثل هذا المزيج الرائع من المرونة والدقة ، ولكن يجب أن نلاحظ أن ڤرلين لم يكن يتعلثم أمام شئ ما فكلما عمق أنفعاله إزداد إيقاعه صفاء ونغمة نقاء :

« رباه يا رباه ، ثمة الحياة ،

يسيرة لطيفة .

هذا الخرير الهادئ .

يأتى من المدينة !

ماذا فعلت أيهذا الباكى بلا انقطاع

خبرنى ياهذا ، ماذا فعلت بشبابك ؟ »

إنك تجد هذه المقطوعة فى جميع دواوين المختارات . فالاستشهاد بها تسامح مع النفس ، إلا أنه لايمكن تجنبه ، لأنك تجد فيها جوهر ڤرلين : حنينه إلى الهدوء ، ودهشته منه ، وقبوله الفورى له ؛ ثم قدرته على الاستسلام ، التى كانت فى حياته ضعفاً مذلا ، وفى فنه نشوة ؛ فوق كل شىء سذاجته التى عبر عنها بموسيقى براءة باطنية ، كأنما كان فى رأسه ملائكة فاستطاع أن يقول إن السماء زرقاء صافية ببيتين افتتاحيين لايمكن تحليلهما ولكنهما يفيضان بلبن الجنة :

« السماء فوق السقف ،

زرقاء أى زرقة ، صافية أى صفاء » !

ومثل هذه السذاجة ليست أساسًا لمدرسة ، بل إنها لايمكن أن تقلد إلا وتجعل مقلدها مضحكا . كذلك ليس فى ڤرلين « المتموج المختلف » شىء يرضى أولئك الذين يطالبون الفنانين « برسالة إلى العالم الحديث » ، ولا هو كما زعم بعضهم شاهد على ترك الأوزان وفوضى المقاطع ، فقد كان حريصًا على التبرؤ من هذه البدع . فليجرب خلفاؤه ماشاءوا من التجارب ، « إنى أراهم وأصفق لهم حين يجب أن أفعل ذلك » .

أما هو فقد كان يفضل « أن يحافظ على الوزن ، ويراعى وقفة ماداخل ذلك الوزن ، ويختم الأبيات بالقوافى » . ومع ذلك فمن الحق أنه هو وملارمية ، منفصلين ومجتمعين ، قد فتحا للشعر الفرنسى اتجاهات جديدة ، وكان بودلير هو الأستاذ الذى شرع الطريق . وقد رد ڤرلين على أولئك الذين كانوا يريدون منه أن يذهب إلى أبعد مما ذهب ، فقال مدافعًا عن نفسه « يالله ! لقد كنت أظن أنى كسرت البيت وحررته إلى درجة كافية - إذا أردتم هذه العبارة - حين غيرت مكان الوقفة بقدر ما استطعت ، أما عن القافية - » ولكنه فعل ماهو أكثر من تغيير مكان الوقفة ، واستخدام الموسيقى الداخلية أو الصدى ، وتحرير البيت الإسكندرى . لقد سار على آثار « ازدواجات » بودلير ، لاتمسكا بنظريته بلى بوحى من أذنه هو ، فمس روح التراث الفرنسى كما مس شكله ، إذ أدخل فى اللغة تلك التوافقات النغمية التى كان نقصها فقراً فيها إذا قيست باللغة الإنجليزية . لا ! إن أصحاب البدع الثائرة على الشكل يجب ألا يدعوا أن هذا المغنى كان سلفاً لهم ، إلا إذا سرهم أن يعترفوا بهذه المقطوعة التى كتبها بلغة إنجليزية تحمل حقاً نبرتهم الصحيحة :

« إننى ضجر جداً .
فى هذا المقهى فى كاليه .
أتراني محبوباً ، أنا الذى أحبك ؟
إذن سيسرك أن تبكى فى غيابى .
وقد كتبت برقية ،
وأنا أعد آلامى بسببك .
ولكن ما الغد عندى ؟
سأرحل غداً إلى لندن .
من أجلك إذن يهبط على هذا الحزن الثقيل » .

فمن حيث العاطفة والترقيم وبناء الجمل كان يمكن أن تؤخذ هذه المقطوعة مأخذ الجد على أنها رائعة من روائع الإنهزامية الباطنة فى كثير من كتب المختارات التى صدرت فى العقد الرابع المتقدم ، وإذن كانت تسمى : « إجتماع » أو - لتوخى مزيد من الصعوبة - « أقحوانة » . أما ڤرلين فقد عنونها : « فى حجرة المرطبات » . ولكن موريا كان على حق . « لنخل ذكر المدارس جانبا . فهنا اليوم ، لايوجد إلا شىء واحد ، وهو الشعر » .

فى تعلم الكتابة

كلمة الرئاسة فى « الاتحاد الإنجليزى » سنة ١٩٥٤

من كتاب : The Writer and His World

الأسلوب ، كما قال الأستاذ وولتر رالى ، لا يمكن أن يعلم . هذا صحيح كل الصحة ؛ فلا يمكن أن يصبح أحد فنانًا بالاجتهاد . ولكن من الصحيح أيضاً أنه لايمكن أن يصبح أحد فنانًا ذا أثر دون أن يجتهد . فصفة الفنان هبة من الآلهة يمنحها المرء حين يولد ، تلقيح معجز نادر ، يزيد فيه أو ينقص ساعة بعد ساعة حتى يؤتى ثماره أو يموت . واستمرارها كاستمرار المعجزات جميعاً يتوقف على قدرته على تلقيها وإرادته فى تلقيها ، وهذه القدرة على التلقى تتوقف بدورها على تهيئة الفنان نفسه روحياً لتلقى هبة الآلهة ، إنها ليست ماتعنيه عادة حين نتحدث عن عملية تكنيكية . وعلى هذا المعنى لايمكن أن يعلم الأسلوب .

ومع ذلك فثمة جانب آخر تكنيكى فى عملية الإثمار ، أشبه باستعمال الفلاح لأدواته وتعهده للأرض ، وهذا الجانب التكنيكى من حياة الفنان يمكن أن يتعلم ، ويمكن أن يوصل بالتعلم إلى مدى لايعود معه تكنيكياً بالمعنى الضيق ، بل يصبح درسًا للاستراتيجية العظيمة فى ممارسة الفن . وعن هذا التعلم أتحدث . لا عن تعلم العناصر التكنيكية لفن الكتابة فحسب ، بل عن تعلم استراتيجيته العظيمة أيضًا ، وعن الأمرين كليهما فى علاقتهما بصفة الفنان تلك . التى يمكنهما أن يمنحاها القدرة ويجلواها إذا كانت موجودة بالفعل .

قلت إن العناصر التكنيكية فى فن الكتابة واستراتيجيته العظيمة يمكن تعلمهما . ولكن هل يمكن ذلك ؟ سنقول نحن الذين اشتغلنا بالكتابة عمرنا إننا تعلمنا صناعتنا فى شبابنا وإننا لا نزال نحاول أن نتعلمها كل يوم ونحن فى كرسينا أوعند مكتبنا . ولكننا لم نذهب إلى الأكاديميات أو إلى مدرسة « سيلد » كما يذهب الرسامون الشبان . لقد قرأنا التاريخ أو الأدب الإنجليزى أو الآداب الإنسانية فى جامعاتنا ، ولم يكن شىء من ذلك تلمذة مباشرة فى صناعاتنا بالمعنى الذى نقصده الآن ، ونحن نجد من الصعب أن نصف مم كانت تتألف تلك التلمذة التى نزعم أننا مررنا بها . كيف بدأنا ، وكيف نستمر ؟ وكيف يؤهل شاب لهذه الصناعة ؟ وهل ثمة تلمذة للكاتب على الإطلاق ؟

وآمل ألا يظن اختيارى لهذا الموضوع حذلقة . فلا أجد أعظم منى إدراكا للأخطاء المضحكة التى يمكن أن يقع فيها الناس نتيجة للحذلقة . تلقيت ذات مرة بطاقة بريدية وقحة تحمل هذه الكلمات . « أنت يا من يقال أستاذ فى اللغة » - (معذرة ، إننى

ناقل ، وقد قصد بهـذا الثناء سخرية كما سترون) - أنت يامن يقال إنك أستـــاذ في اللغـة ، بأى حـجة أو عـذر يمكنك أن تسـوغ هـجاء كلمة judgment بزيادة e ، على أسلوب الصحافة الأمريكية الركيك ؟ » .

فأجبت على بطاقة بريدية أيضاً « حجتى لما تسميه أسلوب الصحافة الأمريكية الركيك هو كتاب الصلوات » .

وتلا ذلك صمت . ومن حسن الحظ أن مراسلى الغضبان لم يلاحظ أن « الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس » حجة فى صفه ، وإلا لكان من الجائز أن نستمر فى تبادل البطاقات إلى يومنا هذا . وعلى كل حال فقد وجدت فسحة من الوقت لملاحظة أنه فى الإنجليزية لا يعوزك شاهد من سادة اللغة على أى شىء تقريباً . وهذا يزيد موضوعنا تعقيداً . ويزيده تشويقًا أيضًا فيما أحسب ؟ فليس علينا أن نسأل فحسب ، هل هناك مايسمى تلمذة فى صناعة الكتابة ، بل علينا أن نسأل أيضًا ، من الأساتذة الذين يجب أن يتجه إليهم التلميذ ؟

- ٢ -

لاأحد يجرؤ على أن يغنى فى « كوفنت جاردن » أو يرقص فى « سادلرزولز » دون تدريب ، ولكن كل من يستطيع أن يمسك قلماً أو يثرثر لكاتبة على الآلة يجد نفسه حراً فى أن يجلس مستبشراً بأنه سيكتب كتاباً . ويكاد كل أمرئ يفعل ذلك . وإذا كان هؤلاء الهواة المتحمسون خبراء فى مهن أخرى ، يدركون - لذلك - أن أمراء البحر وقادة الجيوش مثلا يصنعون ولايخلقون ، فقد يبدءون بالقول فى تواضع إنهم لايستطعون الكتابة ، ولكن لايمنعهم من أن يملئوا خمسمائة صفحة ليثبتوا هذه الحقيقة الواضحة والسبب هو أنهم فى صميم أنفسهم لايعتقدون أنها حقيقة . فهم يظنون أنهم يستطيعون الكتابة إلى حد ما . وهم حقًا يستطيعونها إلى حد ما . وهذه هى الآفة . ففكرة أن هناك صناعة كتابة مثلما أن هناك صناعة جراحة تبدو لهم غريبة ومنفرة إلى حد ما ، أشبه بأن نتحدث عن لاعب ورق محترف أو عن ساحر محترف . ولاعجب فبنت أخيهم « إيفانجلين » كتبت كتاباً رائجاً فى الأسبوع الماضى . هل تصدق ياعزيزى أنهم سيخرجونه فى السينما ؟ وأين الصناعة فى هذا ؟ إنك لايمكن أن تصدق ذلك فى إيفانجلين .

إن فن الكتابة يبدو فى كثير من الأذهان غير محتاج إلى تلمذة . وسبب ذلك ، على ما أظن ، أن جميع الفنون الأخرى تستند إلى عملية جسمية يجب أن يتدرب عليها الصانع . فلها مواد أو أدوات مادية يجب عليه أن يسيطر عليها ، ولها فى كثير من الأحيان قواعد رياضية يجب أن يعرف كيف يطبقها . وفن الكتابة ليست له عناصر مادية أو رياضية مناظرة . فليست له قوانين للمنظور أو التوافق ، ولا سلالم تعزف ، ولا أرجل تقذف فى الهواء . ولاينفخ إلا فى بوق واحد .

ويمكن توضيح الفرق بين فن الكتاب وسائر الفنون الأخرى من هذه الناحية بحكاية . فى صراع العمر مع الكلمات وجدت أن الرسم يمنحنى راحة وجماماً . وتعودت فى وقت من الأوقات أن أعمل بانتظام فى محترف رسام ، وأشاركه فى نماذجه . كنت أعمل بنشاط وجد ، وأسر حين ينجح رسم لى وأحزن حين يفشل آخر . وفى تلك الفترة من حياتى كنت وثيق الاتصال بجورج مور ، وأوصلنى عملى معه إلى

صداقة مع ولسون ستير وهنرى تونكس . وكان تونكس فى أخريات أيامه أستاذاً بمدرسة سليد ، وكان مشهوراً بصرامته ، فحرصت على أن أخفى عنه جولاتى فى فنه، حتى فضح جورج مور الأمر ، فأمرنى تونكس أن أبرز رسومى حين نجتمع ثانية للعشاء ، وكان يوماً مشهوداً . كنت أواجه المدفأة و تونكس فى أحد الجانبين وستير فى الجانب الآخر ، وكانت رسومى تنتقل عابرة إياى من يد أستاذ لأستاذ ، وهما يتناقشان حولها ويرسمان عليها وكأنى غير موجود . وكان ستير كريماً بحيث قال إنى دقيق إلى درجة عجيبة ، وحسبت ذلك ثناء خالصاً حتى أضاف . « ولكن يجب أن تنطلق . من أستاذك – إنجرس » ؟ فاعترفت أنى معجب إعجاباً لا حد له برسم إنجرس . قال : « هذا ماظننته ، وإن إنجرس لأستاذ عظيم ، ولكن ثمة أساتذة آخرون غير إنجرس » . وبعد أن قال ذلك . غرق فى النوم .

وكانت لستير عادات نمس نؤوم . فلا سهرة تكون سهرة إن لم ينم فيها ، وكان جورج مور يقول شاكياً ؛ « لقد ضيعت نصف عمرى متكلما وستير نائم أو منتظراً الليدى كونارد » . ترك تونكس ستير ينعس وانفرد بتعليمى . فثبت قطعة من الورق على لوح رسم ، ووضع اللوح مستقراً فوق حامل ، ووضع فى يدى قلماً ، وقال : « هيا ، ارسم خطاً » .

فرسمت فى وسط الورقة ، من عند كتف الحامل ، خطاً مستقيما إلى درجة لابأس بها من الشمال إلى اليمين . قال تونكس . والآن ارسم الخط نفسه من الشرق إلى الغرب » .

وكان ينبغى أن ينطبق تمام الانطباق على الخط الأول بحيث لايتميز منه . ولكنه – لأسفى – التوى فى الغرب . إلا أنه كان فشلا مشرفاً . وكان أسهل منه خط ثالث رسمته من الشمال إلى الجنوب .

قال تونكس الذى لايرحم : « والآن دعنى أراك ترسم خطاً من أسفل إلى أعلى ، من الجنوب الشرقى إلى الشمال الغربى ، ماراً بنقطة تقاطع الخطين الآخرين » . وأضاف بابتسامة عبوس : « وحذار أن يقع مثلث وسط البوصلة » .

وهكذا استمرت التجربة . قال تونكس : « عند ما تستطيع أن ترسم خطوطاً مستقيمة فى أى اتجاه دون خطأ ، وتستطيع أن ترسم دوائر متحدة

المركز فى اتجاه عقربى الساعة وضد اتجاه عقربى الساعة . تكون قد بدأت تتعلم الرسم وبدون ذلـك فكل ماعداه ادعـاء ، وإذا فعـلت ذلك فكـل ماعداه يصبح على الأقل ممكنًا » .

ليس فى عملية تعلم الكتابة شىء يناظر رسم خطوط تونكس المستقيمة ودوائره المتحدة المركز ، وليس فيها شىء يمكن تحقيقه وراء كل شك بالمسطرة والفرجار . إن تلمذتنا غامضة إلى درجة خطرة . وسنكون أقرب إلى فهمها *إذا* حددنا أولا ماغرض التلمذة فى أى فن مـن الفنون ، ثم نبحث بعد ذلك كيف يمكن أن يصل الكاتب إلى هذا الغرض .

- ٣ -

الغرض من التلمذة - كما أفهمها - عام لا خاص . فهو تمكين راقص الباليه من أن يرقص ، والممثل من أن يمثل أن يرقص أو يمثل أى شىء فى حدود قدرته الجسمية أو العقلية ، وليس تدريبه على أن يؤدى دوراً بعينه ، أو حصره فى تخصص مدرسة بعينها ، أو أسلوب بعينه . وهذا القول نفسه يصدق على الفنون الأخرى : على الموسيقى مثلا ، أو على الرسم : فغاية الأستاذ العظيم هى أن يرفع عن تلميذه إصر العجز التكنيكى ، وأن يمكنه من السيطرة على أدواته سيطرة تكون على الأقل جواز سفر للرحلات التى قد يطمح إليها ، وإن لم تمده بالمال الذى يحتاج إليه فى هذه الرحلات . لا بد أن يفعل الأستاذ العظيم ذلك أولا ، ثم قد يتجاوزه فيمد تلميذه بمعرفة فى تاريخ فنه ، وفهم لمجاله وحدوده ، وخشوع أمام عجائب صنعه . كل تلك نواح مشروعة من التلمذة ، لأنها إقدار للخيال وتنظيم له ، كما كانت خطوط تونكس المستقيمة إقداراً لليد وتهذيباً لها .

التلمذة إذن إقدار سبيله التنظيم ، فكيف تتحقق فى فن الكتابة ، الذى لا يقوم على عملية جسمية ، بل على اختيار الكلمات وترتيبها ؟

- ٤ -

قد يجد المرء نفسه مغرى بأن يجيب أن الكاتب يجب عليه البدء بدراسة العناصر الخاصة به ، وأن هذه هى النحو والنظم ومتن اللغة . هذه الإجابة تغرينى ، فأنا أعتقد أن النحو والنظم ومتن اللغة ذات أهمية كبيرة ، وسأعود إليها فيما بعد . على أننى لا أعتقد أن الشاب الإنجليزى الذى خرج من المدرسة ، وهوت نفسه إلى الكتابة ، ينبغى أن يبدأ بدراسة منفصلة شكلية لها ، أكثر مما أعتقد أن سيشرون حين دخل فى التلمذة كاتبًا بدأ بتصريف Puella, Puella, Puellam . فقد علم من قبل أنه إن أحب فتاة فلا بد أن ينصب كلمة الفتاة . لاشك علم ذلك بإذنه إن لم يعلمه إلهامًا . ولاشك عندى أن تدريب الأذن هو السبيل لضبط سائر عناصر تلمذة الكاتب . وليس معنى ذلك أن أذنه تصيب دائماً ، أو أن يعرض عن النحو والنظم قائلا فى كبرياء كما يقول الذين لايعلمون : « إننى لا أبالى بقواعدكم فأنا أكتب ماتستسيغه أذنى » إنما الذى أزعمه أنه إن لم تستقم أذنه فلن يستقيم شئ فيه ، ولذلك فإن تدريبه على سائر عناصر صناعته يتوقف على تدريب أذنه – وأؤكد كلمة أذنه .

وسوف يساعده أن يكون له مرجع – وكونه يتعامل مع لغة حية ، مرنة . متغيرة ، يزيد قيمة هذه المساعدة – وأن يعتمد فى عقله سلطانًا ، وإن لطف حكمه بعض الشئ . وكثيراً ما يوحى إليه بهذا السلطان تحمس لأحد المعاصرين أو إعجاب به ، كأن يكون معجبًا ببروست أو هنرى چيمس . وقد يكون إعجابنا الشديد بمعاصرينا القريبين منا عظيم الجدوى ، فهم دوافع قيمة . وكما أن أزدهار حياة إنسان قد يرجع إلى وقوعه تحت تأثير الرجل الصحيح أو المرأة الصحيحة فى لحظة ركود أو عقم ، فكذلك قد يرجع نتاج حياته فنان إلى حماسة عميقة يثب عنها فيما بعد . ولكن هذه الحماسات بنور أو دوافع إذا جعلها المرء قانونه الأبدى فقد هلك . إن بروست وهنرى چيمس لايمكن أن يشرعا لنا ، فهما مغامران على الأغصان الحديثة النمو من أدبنا ، وإذا تبعناهما بقينا على الغصن . أما إن أردنا أن تكون لنا أغصاننا فيجب أن نتخذ سلطاننا من جذع الشجرة الخالدة التى تزهر أبداً .

ماجذع الشجرة الفرنسية ؛ على الفرنسيين أن يجيبوا عن هذا السؤال لعله بسكال ، لعله بوزويه ، لعله مريميه ، إن أردنا كمالا أحدث ؟ لست أدرى فليست لى أذن فرنسية . ولكننى واثق أن الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس وجانباً كبيراً من كتاب الصلوات العامة ، ولاسيما دعاء التضرع (الليتانى) جديران أن يكونا سلطانًا للرجل الإنجليزى ، ومرجعًا للنحو والنظم والأذن .

هذا إذن جواب أولى عن سؤال الطالب : إلى أى أستاذ أتجه ! أذهب إلى الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس . فإذا قرأتها وسمعتها تقرأ بصوت عال يوماً بعد يوم وليلة بعد ليلة ، فإن أذنك ستتعود بها لغتنا وحلاوتها حتى لتنفى الركاكة بسليقتها وقد لاينتج عن ذلك أن تكتب نثرًا عظيما ، ولكنك على الأقل ستجمع زاداً من اللغة ، وستدرك أن أول مبادئ القصص هو الحركة ، وأول مبادئ الوصف هو الوضوح ، وأول مبادئ الدراما هو الصراع ، وأول مبادئ الكشف هو الهجوم ، وبذلك تكون قد تقدمت بعض التقدم فى تلمذتك .

- ٥ -

والكتاب المقدس قد يوقع النحوى فى مشكلات ، شأنه فى ذلك شأن شكسبير ، وقد أشار كثيرون ، ومنهم فولر ، إلى أن جملة "Young Ferdinand, whom they supposed is drowns'd" فى المنظـر الثالث من الفصل الثالث من « العاصفة » ، غير مستقيمة من الناحية اللغوية ، وهذا لايزعجنى . فشكسبير بركان ، ويسعدنى أن العلم لن ينجح أبداً فى إلزامه حدود النظام . ولعل شاتوبريان هو الذى قال مامعناه : إن نابليون لم يكن يعرف كثيراً فى فن قيادة الجيوش ماعدا كسب المعارك ، وهذا قول يبدو مخالفاً للعقل، وكذلك حسبه فلوبير ونقد شاتوبريان نقداً شديداً لأنه كتبه ، ولكن أتراه سخيفاً كما حسبه فلوبير ؟ من الممكن أن يكون المرء عبقرية متسامية فى الحرب، دون أن يكون نموذجاً فى فن القيادة . إن معركة نابليون سنة ١٨١٤ تجعل حكم شاتوبريان ظاهر الخطأ ، فقد كانت عملا رائعاً حتى من الناحية الفنية . ولكـن كل انتصارات نابليون لم تكن كذلك ، بل كثيراً ما كان يصحبها ذلك العنصر الذى يسمى « الحظ » ، ذلك العنصر الذى لايصاحب إلا عبقرية ممتازة ، ولايمكن تعلمه ، وهذا - على ما أظن - هو ماقصد إليه شاتوبريان .

وماقاله عن نابليون يمكن أن يقال عن شكسبير فى عالمه الخاص ، عالمه الذهبى المائج . فمناظر الموقعة فى « أنطونيو وكليوبترة » شديدة الاضطراب فى بنائها ، كما حدثنى جودفرى تيرل ذات مرة ، ومع ذلك فأى انتصار للعبقرية تؤدى إليه ؟ ليس المهم أن يقول شكسبير who أو whom فهو مرجع للشياطين والملائكة ، لا للمبتدئين . أما الترجمة المحققة للأناجيل فشىء آخر . ففى طريقة كتابتها ، من الناحيتين « التكتيكية » و « الاستراتيجية » ، ما يمكننا من الاعتماد عليها حيث لايمكننا أن نعتمد مطلقاً على البركان الشكسبيرى .

أما وقد أتلفت كراستى الشكسبيرية ، فإنى أنتظر دون وجل هجوم نحويى الكتاب المقدس . وسيتحدانى أحدهم أن أدافع عن آية ١٨/١٢ فى إنجيل متى :

How think ye ? If a man have an hundred sheep, and one of tl em be gone astray, doth he no' leave the ninety and nine, and goeth

into the mountains. and seeketh thal which is gone astray ?

إن هاتين الكلمتين Seeketh, goeth لايمكن الدفاع عنهما . ولابد أن مترجمى الكتاب المقدس قد رفعوا الجلسة لفترة الغداء عندما كانوا فى وسط الجملة . فهم لايكررون هذا الخطأ عندما تضل الخراف مرة ثانية فى الآية ٤/١٥ من إنجيل لوقا . ويقول المراجعون :

Dath he not leave the ninety and nine, and go into the mountains. and seek ....

والمراجعون هنا مصيبون .

« وماذا عن الآية ١٥-١٦ فى إنجيل متى ؟ لقد سببت لى هذه السقطة المشهورة كابوساً متكرراً . فكنت أرى فى حلمى صبياً صغيراً يجيئنى بمقال قد كتب فيه .

I saw a man in the field. Whom de you think he was ?

فأضرب على حرف m من كلمة whom وأقصى الصبى إلى آخر الصف ، فيرفع إصبعه وصوته من مكانه المهين قائلا . « وماذا عن آية ١٥/١٦ فى إنجيل متى . "But whom say ye that I am?"» فأدارى وجهى خجلا وأنا فى الحلم . ولكننى فكرت فى الجواب ذات ليلة . فعندما رفع الصبى الشقى إصبعه وصوته واحتج على بسلطانى ، أجبته قائلا . « أصبت ياغلام . تقدم إلى صدر الصف ، ولكن لاتعدها ثانية . وعليك أن تكتب النسخة المراجعة أربعين مرة إلا مرة » . ولابد أنه مازال يكتبها ، فأنى لم أره مرة أخرى .

وإذن فلأعد إلى الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس بيقين غير مزعزع ولست أذهب إلى القول بأننا ينبغى أن نقف عندها ، فقد تغيرت اللغة منذ ذلك الزمن ، ومن حقنا وواجبنا أن نعترف بهذا التغير ، فضمير الملك للجماد its لايرد فى الترجمة المعتمدة ، ولكن شكسبير كان قد بدأ يستعمله – وأظنه استعمله عشر مرات – ولئن كان كلمة كريهة ذات صفير ، لاتزال حقيقة بأن تجتنب فى الحديث عن الشمس أو القمر أو عن سفينة ، إننا لانستطيع أن نستغنى عنه الآن .

وغيرها كثير يمكننا أن نقوله ونكتبه دون أن يكون لدينا عليه سلطان من الكتاب المقدس ، كما أن هناك استعمالات كثيرة فى الكتاب المقدس قد حرمت علينا ، كاستعمال ضمير المخاطب المفرد مثلا . فبحسبنا أن نقول حين نتعلم صناعتنا : « هذا الكتاب إمام نرجع إليه ويجوز لنا أن نخالفه بدليل قوى . ولكننا لانخالفه عن جهل أو عجز ، أو دون موازنة بين مانكسبه ومانخسره بذلك . »

إن أولئك الذين يباهون – وحق لهم أن يباهوا – بحيوية لغتنا وازدياد ثروتها من المفردات فى العصور الأخيرة كثيراً ماينسون الثمن الذى دفع بموت كلمات جيدة وتصاريف جميلة . إن فقدان ضمير المخاطب المفرد هو بذاته إفقار للغة الإنجليزية ، مهما يكن ماعوضت عنه ، كما أن ترك صيغة « الماضى المستمر المحتمل » إفقار للغة الفرنسية ، ولست أدعو إلى إعادتهما ، ولكن قد يكون من الخير لمتعلم الكتابة إذ يقبل استعمالا جديداً ألا يجهل الاستعمال القديم ، وأن يعرف الثمن الذى يجب عليه أن يدفعه ، وسيعرف ذلك إذا كان على إلف بالترجمة المعتمدة للكتاب المقدس . بل أكثر من ذلك ، إنه سيجد أن تأثير الترجمة المعتمدة لايقف عند حد المحافظة ولكنها تحرره أيضاً . ألم نجادل نحن جميعاً ، فيما بيننا وبين أنفسنا ، حول استعمال which أو that اسم موصول ، إننى أحب التنوع اللغوى الذى يطابق تنوع المعنى مطابقة دقيقة ، ولذلك حاولت أن أحافظ على نوع من التمييز which و that يدل على تمايز معنوى ، ومازلت أحاول ذلك ، ولكنه ليس أمراً سهلا ، وإن النفس لتستريح حين تجد أن الترجمة المعتمدة تجب مجهودى وتداول بين that, which. ففى الجملة التى تبدأ بقوله "Render therefore unto Caessr" (متى ٢١/٢٣) نجد جملتى صلة ، ليست إحداهما بأكثر تحديداً أو إفادة من الأخرى ، فالتشابه بينهما تام ودقيق ، ولكن المترجمين يبدءون الأولى بـ which والثانية بـ " Render therelore unto Caesar the things : that which are Caesar's and unto God the things that are God's." وقد فضل المراجعون أن يثبتوا على شئ واحد ، فاستعملوا « that » مرتين . أما أنا فأتمسك بحرية الترجمة المعتمدة . فهى مثل كامل على أن الحكم الأخير فى تطبيق القواعد هو الأذن .

وثمة سبب آخر وجيه لاتخاذ الكتاب المقدس وكتاب الصلوات مرجعين أساسيين ، وهو أنهما متداولان ، أو على الأقل كانا كذلك إلى سنوات قليلة مضت . وهذا القول لايصدق بنفس الدرجة على أى كتاب قديم آخر ، حتى ولا على أعمال شكسبير ،

وشكسبير – بعد – ليس مرجعًا فى النثر . وقد كانت ملكة شكسبير العظيمة مرجعًا فى النثر أود كثيراً لو اعتمده ، وهى لاشك دواء ناجع للكتاب الذين يعانون من داء التعبير الفضفاض . استمع إلى جوابها فى ١٠ أبريل ١٥٦٣ (« يوميات ديويس » ٧٥-٨١) عندما أهاب بها البرلمان أن تتزوج لتحافظ على وراثة العرش .

« أما وكلام الأمراء أحق دين بالقضاء فإنى مجيبتكم عما سألتم . وإليكم جوابى . إن ملتمسيكم إلى يتضمنان أمرين : زواجى ووراثة العرش من بعدى أما عن الأول فقد كان حقكم فى الكلام فيه يكون أظهر لو أننى أسرفت فى إرجائه أو مسنى الكبر دون قضائه ؛ فإن كان أحدكم يحسب أنى لم أرد قط أن أجرب تلك الحياة فقد أخطأ الظن ، فإن صرفت إلى هذا الأمر بالا – من بعد – إجابة لرجائكم فسوف أكون به راضية . أما عن الأمر الثانى فإن جلال خطره يجعلنى أقول وأدعو بأن يطول بقائى فى هذه الدار الشقية حدبًا عليكم ، وكما علمتم سعيى فى خيركم ، وما يكون لى أن أنفض يدى من هذه الحياة قبل أن أنظر لصلاح أمركم من بعدى » .

واستمع ثانية لجوابها (« يوميات ديويس » ٣٨٠-٤٠٢) عند ما جاءها البرلمان – مرتين لا مرة واحدة – يجأر مطالباً بدم ملكة اسكتلندا .

« لعمرى لئن قلت لكم إننى أنوى أن أجيب ملتمسكم ليكونن ما أخبركم به أكثر مما يحسن بكم أن تعلموه . وإذن فليكن جوابى لكم بغير جواب » .

إننى أقدم هذه الفقرات إلى الأوانس اللائى لايستطعن قول لا ، أو لايملكن الشجاعة أو السلطة للاستقلال بالرأى ، كى يعلقنها فوق فراشهن البتيل . غير أن ملكة شكسبير ليست هى المرجع العام الذى يصح أن يتجه إليه كاتب محدث ، فإن ما هو قديم فيها لايقربه منا إلف حجور أمهاتنا ، كما يقرب الكتاب المقدس وكتاب الصلوات .

إن إلف الكتاب المقدس وكتاب الصلوات سائر فى طريق الانحدار الآن . وهذا بذاته شر لنا . ويمكننا أن نرى هذا الشر بوضوح أكبر إذا قارنا الدعوات والصلوات التى كتبها معاصرون لتستعمل فى الكنائس فى مناسبات خاصة ، بكلمات كتاب الصلوات نفسه . فنحن مترددون حتى فى صلواتنا ، وكأننا مرشحون فى جلسة انتخاب، حريصون على التوفيق ، واسترضاء كل قادم ، حريصون – من ثمة – على ألا نرتبط بشئ . ومن يجرؤ الآن على أن يبتدئ قائلا :

" Stir up, we beseech thee, O Lord, wills of thy faithful people...

أم من يجرؤ على أن يكتب :

" That it mey please thee to strengthen such as do stand; and to comfort and help the weak-herted; and to raise up them that fall; and finally tobeat down Satan under our feet? "

To bat down Satan... – إين نجد الحمية التى تدعو إلى إستعمال ثلاثة مقاطع مضغوطة متوالية إلا فى تشرشل أثناء الحرب ! إننا نخاف من التأكيد بعض الخوف ، كما نخاف من الشعر .

"Lighten our darkness, we beseech thee, O Lord; and by the great merey defend us from all perils and dangers of this night..."

لو أنعم الله عليك أو على بكتابة هذا لوجد من غلاة الموفقين من يعترض عليه لكونه خطابياً وعاطفياً ، ويقول إن هناك حشواً فى كلمتى "perils and dangers" ، وأخيرا لينظر من يكتبون عن الخطف والمحاكماة الصورية لرجال شجعان وراء الستار الحديدى :

« وهيجوا الشعب والشيوخ والكتبة فقاموا وخطفوه وأتوا به إلى المجمع وأقاموا شهوداً كذبة يقولون هذا الرجل لا يفتر عن أن يتكلم كلاماً تجديفاً ضد هذا الموضع المقدس والناموس . لأننا سمعناه يقول إن يسوع الناصرى هذا سينقض هذا الموضع ويغير العوائد التى سلمنا إياها موسى . فشخص إليه جميع الجالسين فى المجمع ورأوا وجهه كأنه وجه ملاك » (أعمال الرسل ٦/١٢ – ١٥) من كتاب الصلوات ومن الكتاب المقدس نستطيع نحن الإنجليز أن نتعلم كيف نصلى وكيف نروى قصة ، وأين نبدأ وأين ننتهى ، وكيف ننوع الآلات ، وكيف نتوخى البساطة والتعبير المباشر . وهذه الأشياء هى عدة الكتاب .

- ٦ -

ستقولون : ولكن الكاتب يجب أن يتعلم كيف يشكل أسلحته ويستخدمها فى العالم الحديث . فكيف يعمل ذلك ؟

وقد كنت أود أن أجيب : بدراسة اليونانية واللاتينية أولا . ولكننى مع اعتقادى بصحة هذا الجواب لا أمتلك الحق فى أن أجيبه . فقد التحقت بالبحرية فى أوائل العقد الثانى من عمرى ، وأنفقت شبابى فى زحمة من الميكانيكا والطبيعة والكيمياء والملاحة وإدارة السفن ، والتاريخ واللغة الإنجليزية واللغة الفرنسية – وقد كان هذا التعليم على قدر كبير من التقدم والحرية – إن جاز لى أن أقول هذا القول – ولكنه لم يكن تعليما كلاسيكياً . حتى إذا بلغت الحادية والعشرين ورغبت أن ألتحق بأكسفورد – حيث كانت اليونانية واللاتينية تحرسان الباب آنذاك – هنالك اعتكفت فى أعماق الريف مع أستاذ وبدأت أروض ذينك الوحشين ، وكان قد بقى على الامتحان ثلاثة أشهر ونصف ، وكنت أبدأ من الحضيض : أى فى اليونانية من علامات غريبة تسمى ألفا وبيتا وجاما ، وفى اللاتينية مماتبقى لى منذ غادرت المدرسة الإعدادية فى غرارة الثانية عشرة ، من نحو puella, puella, puellam كان سباقاً مع الزمن ، ولكن صدقونى أن المرء حين يكون فى العشرين ويحلم بأكسفورد وهى فى المحيط الأطلسى وبحار الصين ، وحين يكون « چود الخامل » وقد لقى فرصته فجأة ، فإنه يستطيع أن يتعلم أى شئ فى ثلاثة أشهر ونصف . وبعد ذلك الزمن اللاهث المسحور ركبت دراجتى فوق جسر مجدالين ذاهبًا إلى الامتحان ، وأنن لى الوحشان بالدخول ، بعد إذ أصبحا ربتين من الربات . وكانت معجزة ساخرة . فبعد بضعة أسابيع اشتعلت الحرب ، وعدت ضابطًا بحريًا من جديد . ومع أننى دخلت أكسفورد أخيراً بعد خمس سنين ، فإن الربتين الكلاسيكيتين كانتا قد فارقتانى . ولم أزل عالما بخسارتى . فإنه لعجز دائم ألا يستطيع المرء قراءة أفلاطون فى نصه الأصلى أو الإصغاء حين يغنى كاتلس ، أو فهم السبب فى كون Tempora mutantur nos et mutamur in illis فصيحة

علـى حـين أن (et nos) تجعلها ركيكة (بصرف النظر عن القاعدة) . إن اليونانية واللاتينية تعلمان الرجل الإنجليزى مايصعب عليه تعلمه بدونهما : الموقع والحالة والزمن والصيغة ، وكمالات لا تحصى تختلف عن كمالات لغته ، ولكنهما تعلمانه أشياء كثيرة فوق ذلك : احترام اللغة نفسها ، والشعور المنبه لنواحى القصور فى كل لغة ، حتى إذا ما أبلى بلاءه فى اقتناص معنى شرود شجعه صوت المعارك القديمة وذكراها وثبتا عزمه أمام تلك الآفة اللعينة : « أن هذا لايقدم ولا يؤخر » .

إن نقص دراستى يحرمنى من الحق فى أن أوصى غيرى بدراسة اللغات القديمة ولكنه لايمنعنى من القول إننى فى تعلم الإنجليزية – بل فى تعلم الحياة – كنت ولا أزال أجد افتقادى لليونانية واللاتينية أشبه بفقدان جارحة من الجوارح وكأننى أسير فى الدنيا نصف أصم .

- ٧ -

على أننا نبذل غاية جهدنا فى الانتفاع بما لدينا من عدة . إن قسما كبيراً ومتزايداً من العالم يعانى مثل عجزى فى اللغات القديمة . ومع ذلك يجب أن نتعلم الكتابة ، وثمة شيئان ضروريان أولا : تدريب النفس ، ودراسة الأساتذة الصالحين بالطريقة الصالحة .

من هم الأساتذة « الصالحون » بعد الكتاب المقدس وكتاب الصلوات؟ ليس من الضرورى أن يكونوا هم أولئك الذين يؤثرون فينا أعمق تأثير . فلو كان هذا هو المعيار لكانت أستاذتى إميلى برونتى ، فإن روايتها تهزنى أكثر من أى رواية أخرى . ولو كان هذا هو المعيار لكان أستاذى الأقدم بين الروس هو دستويفسكى . ولكننا يجب ألا ننسى ماقاله تولستوى عن هذا الموضوع . لقد استشهدت بهذه الفقرة من قبل ، ولكنها جديرة بالإعادة كتب تولستوى إلى ستراخوف صاحب سيرة دستويفسكى :

« قرأت كتابك ... إن صاحبك يحرك المشاعر ويثير الاهتمام ، ولكن المرء لا يستطيع أن يضع على قاعدة تمثال ، ليعلم الأجيال ، رجلا كان كله صراعا . لقد عرفت من كتابك ، لأول مرة ، كل مدى عقله . وقرأت كتاب بريسنسيه كذلك ، ولكن ثمة عيباً يفسد علمه كله . هناك جياد جميلة ، ولكن إذا كان ثمة جواد سريع يستحق ألف روبل ، وبدا منه فجأة أنه يحرن ، فإنه لايساوى شيئاً ، مهما يكن جميلا وقويا . وكلما امتد بى العمر ازددت تقديراً للجياد التى لاتحرن . تقول إنك تصالحت مع تورجنيف . وأنا أيضاً أصبحت أحبه كثيرا . والعجيب أننى أحبه لهذا السبب بالذات : أنه ليس حرونا بل يمضى إلى مقصده – لا كالجواد السريع الذى لايبلغ المرء آخر رحلته بل قد يطرحه فى قناة . ولكن بريسنسيه ودستويفسكى كليهما حرونان . فإن كل علم الأول وكل حكمة الثانى وحرارة قلبه تذهب هباء . سيعيش تورجنيف بعد دستويفسكى ، لا لصفاته الفنية بل لأنه ليس حرونا ... » .

إن كلمة « حرون » هى مفتاح هذه العبارة . وقد كان جورج مور يوجه اعتراضاً مماثلا إلى إميل برونتى بقوله : « آه ! إنها شديدة الوذرنج ! [1] » وكانت هذه الكلمات

(١) إشارة إلى روايتها « مرتفعات وذرنج » والعلم « وذرنج » منقول عن صفة بمعنى « عاصف » (المترجم) .

تثيرنى إذ تبدو لى هجوما شاملا على ربتى ، ولكنها ذات قيمة بالنسبة إلى ما نحن فيه . إن الكتاب العظام من أصحاب الرؤى يفتحون عيوننا ، إنهم يمكنون الفنان من أن يرى ، ويبقون جدوته الأصلية حية فيه ولكنهم إذا كانوا « حرونين » ، أو كانت قدرتهم قائمة على صفة فريدة من الترتيل السحرى لا على الفضائل التى يمكن تعلمها والمشاركة فيها – كالشأن فى إميلى برونتى – فإنهم لايمكنهم أن يساعدوا كثيراً فى إزالة نواحى القصور فى الصناعة عند من يتعلمون الكتابة ، بل قد يزيدونها .

وأصحاب الأهواء – ككارليل أو بيكوك – أساتذة خطرون لهذا السبب نفسه ، وحتى الكاتب الناضج المتمكن من صناعته يعلم أن هناك كتبا يجب ألا يقرأها قبل أن يجلس للكتابة . وقد تكون من أرفع الكتب ، ولكنها بالنسبة إليه فى تلك اللحظة مفرطة العنف أو مفرطة التكلف ، حادة المذاق أو كثيرة العطور . فإذا كان المرء يقرأ كارليل أو بيكوك أوياتر – ولماذا لانقول أيضا مجلة النيو يوركر ؟ فيجب أن يتمهل قبل الكتابة حتى يذهب الإيقاع من عقله والطعم من فمه . وليس هذا انتقاصًا من الإيقاع ولا من الطعم . ولكن معناه فقط أننا إذا أردنًا أن نتعلم كيف نكتب فخير أن ندرس أولئك الأساتذة الذين لا أريد أن أصفهم بأنهم « أبسط » من غيرهم – فقد يبدو أن هذه الكلمة تخرج جيبون – بل بأن فضيلتهم ، كالحال فى جولد سميث ، تتوقف إلى حد كبير على إحكام العبارة ، ووضوح التعبير واستخدامهم للشكل لا ليزينوا ديباجتهم أو يسحروا أو يبهروا قراءهم قبل كل شىء ، بل كوسيلة لتوصيل مرماهم وإضاءته على أكمل وجه .

وهذه من مزايا الترجمة المعتمدة ولا ريب . وهى من مزايا كتاب شديدى الاختلاف من وجوه أخرى كجولد سميث وجيبون . إنها فضائل ما أجرؤ على تسميته بالميراث المباشر : ميراث الكتاب المقدس لدى ميلتون وجيريمى تايلور وديفو وأديسون وستيل وفيلدنج ، ولايبلغ مبلغ هؤلاء – من تلك الناحية – ستيرن أو سموليت أو بكفورد ، الذين يميلون قليلا إلى جانب ، كل على طريقته . وكذلك يميل دى كوينسى إلى جانب – على الرغم من إبداعه – إذ يفضل فى كثير من الأحيان زخرفة النثر على هندسته ، مثل فرنسيس طومسون فى عصرنا أما الأستاذ الذى يصلح لنا فى عصر دى كوينسي فهو هازليت ، أو لاندور إن أردنا عملاقا يعلمنا . ولاشك أن هناك من يظنون لاندور مفرطا فى جزالته . ليكن . لعلنا لانستطيع أن ننزع عنه قوسه ، ولكن ألا يصح أن نتعلم منه أنه كانت ثمة سهام فى يوم من الأيام ؟ وبعد فإن لاندور لم يكن قديما كما

يعتقد بعض الناس ، وهؤلاء لم يدرسوه . لقد عرف كل مايمكن أن يعرف عن الإيقاع المتمهل الذى يعد اصطناعه الآن بدعا جديدا اقتداء بهنرى چيمس . فقد اشتهر هنرى چيمس بأنه أستاذ فى الأيقاع المتمهل الذي يطيل الجملة بالاحتراسات والتتميمات ، وبذلك يقوى المعنى إذ يعلقه . وقد امتدح هنرى چيمس - بحق فى العصر الحديث لهذا الحرص منه على الدقة . ولكن أولئك الذين يسرفون فى احتذائه ، ويعرضون أنفسهم لخطر اكتساب تهتهته دون أن يبلغوا ومضات وضوحه قد يفيدون بملاحظة أن الإمهال والتعليق لم يكونا من اختراعاته ، وأن استعمالهما لايلزم أن يرتبط بتعويق الكلام . إليك هنرى چيمس (« فن الرواية » ص ٢٨١) :

«لكن - ولعله يحدث نفسه بهذا السؤال - ماذا عسى أن يحدث تحت ثقل هذه المعارف مجتمعة . وقد يكون من حظه أن يجهلها متفرقة - ماذا عسى أن يحدث للقوة الطليقة لتلك اللمحات التى تعوضه عنها ، والتى يهلل لها دون تردد ، ويسلم نفسه إليها بجرأة فى كثير من الأحوال ؟ »

أقرأ هذه الجملة ثلاث مرات ، ولعل معناها يتمثل لك فى دقة تامة ، وجمال بليغ ، ثم وازن بينها وبين حكاية لاندور عن أسبانيا فى المسرح :

« والآن سأخبرك بكل شئ كان من الواجب ألا أضيع وقتنا . فأسرعت إلى الشاطئ فى زى غلام أثينى قدم من لمنوس مع أمه ، ونسى فى اندفاع الصبا أن يخبرنى أنه غير مصرح له بالدخول - إذ كان دون الثامنة عشرة - وتركنى على الدرج . وغاص قلبى ، فقد كان كثير من الشبان يحملقون ويتهامسون . على أننى عوملت بغاية مايلقاه الغرباء من أدب . ومع أن المسرح كان ممتلئا (إذ كانت التراجيدية قد ابتدأت) فإن الجميع أفسحوا لى الطريق ، وعندما جلسوا وجلست تطلعت على المسرح : فإذا أمامى هناك ، ولكن على مبعدة ، هيكل قد شد وثاقه إلى صخرة ، هيكل أروع جلالا ، فى سيماء أعظم بطولة ، وأكاد أقول أعظم قداسة ، من كل ماكنت أتخيله » .

لاحظ أنواع الإمهال فى هذه الجملة الأخيرة . فهى لاتحجب شيئا ، ولا تثبط همة القارئ بل تخلب لبه ، وهى بذاتها منبع للنغم ، كالصخور الصغيرة والحصباء التى تعترض المجرى دون أن تسده . ويقينى أن لاندور أستاذ عظيم القيمة لنا لأنه وإن كان ضيق الصدر من حيث هو إنسان فإن تناوله للغة نبيل فى وضوحه وصبره وعشقه .

إنه ينتمى إلى ذلك الميراث المباشر – عمود اللغة – الذى يمكننا أن نتتبعه حتى ثاكرى وبعد ثاكرى .

والمبدأ هو دائما . إن المعنى ربة يخطب ودها ولا تغتصب ، ولايمكن كسبها بالألعبانيات بل يجب أن تخطب بكل ما فى اللغة من وسائل ، وبالحرارة التى يحكمها الشكل . ولاتستسلم للعنف بل لأولئك الذين يتعلمون كيف يعرفونها ويتأتون لها . وما كان هنرى چيمس – والحق يقال – عنيفا ، بل دقيقًا ومخلصًا فى تأتيه . لقد كان طالبا للكمال ومجربا لا يسأم ، ولهذا نجله ونخشع عند صعوباته ، إن صح مثل هذا التعبير ، ولكننا إن أردنا أن نتعلم الكتابة فيجب – على ما أعتقد – أن نتطلع إلى الأساتذة ذوى الاستقامة الذين لم يكونوا « حرونين » بالمعنى الذى قصده تولستوى من هذه الكلمة ، والذين كانوا – على حد تعبير الرسام – « يعرفون كيف يرسمون » .

ثم نأتى أخيراً إلى مشكلة المران ، وأعتقد أن الكاتب الشاب ينبغى أن يتجنب فى البدء فرط التخصص داخل حدود فنه ، فيجب ألا يبدأ بأن يقول لنفسه : « أنا طبيعى » ، أو « تلميذ لفلان » ، أو « أنا مرشح للعضوية فى جماعة زيد ، أو فى ندوة عبيد » فإنه إن فعل ذلك كان قد حصر نفسه ؛ والخاصة الجوهرية لتلمذته ، كما أفهمها ، هى أن تكون حرة ، عليه إذن أن يدرب نفسه على جميع أنواع الكتابة ، وأن يطلب القيود الخارجية الضغط الخارجى ، أكثر من أن يتجنبهما .

وضغط صحيفة كبيرة - بتحديداتها للحيز والوقت . ونهيها عن الإسراف فى الذاتية ، وتطلبها للوضوح ، وما توحيه إلى أولئك الذين تهبهم سلطانها من شعور بالمسئولية - تنظيم له قيمة لاتقدر ، فإن المرء لايكتب بتراخ أو تسامح مع نفسه إذا كانت آلات « ميدان المطبعة » تدمدم فى أذنيه ، وإن المرء ليذهب كل ليلة بعزم على أن يكتب ، فى حدود الوسيلة المختارة ، أحسن مما كتب فى أى وقت قبلها ، وهذا أكثر من نصف المعركة .

ولكن حظ الارتباط بصحيفة كبيرة لايتاح لكل كاتب شاب ، فعليه إذن أن يحكم عنانه بنفسه ، والعنان هو استعداده لئلا يكون « حروناً » بل يعمل فى حدود الوسيلة المناسبة لموضوعه ، سيتعلم من كبلنج وتشيكوف الفرق بين القصة القصيرة والصورة ، وسيمارس كلتيهما ولايزدرى إحداهما . وسيتعلم من ديفو كيف يكتب رواية تكاد تخلو من الحوار ، وكيف يخلق فى ذهن القارئ - باختيار الشواهد أكثر من حشدها - وهماً أنه يستمع إلى شاهد عيان . وسيتعلم تورجنيف ، ومن ثاكرى على نحو آخر إن الطريقة غير المباشرة فى القصص ليست هى الطريقة الوحيدة ، فإذا كنت مهتما بتطوير الحدث الحاضر ، ووصلت إلى نقطة يحسن عندها الرجوع إلى الوراء نظراً لظهور شخصية جديدة ، فثم طريقان : إما أن تقول : يجب ألا يبدو على أننى أقدم معلومات ، ولذلك سأضمن الماضى فى الحاضر بسلسلة من الإشارات ، وإن تعرضت لخطر التشويش ، وهذه الطريقة يجب أن تدرس فى تقدمات إبسن ، وهى طريقة تكاد تكون لازمة فى المسرح حيث تتحتم المحافظة على تقدم الحدث المرئى ، وإما أن تقول

مع تورجنيف . ولكن هذه رواية لامسرحية ، فسأعود إلى الوراء وأخبر القارئ عن الشخصية الجديدة طلبا للوضوح والسرعة ، وبعد ذلك أتقدم بسهولة أكبر . وسيلاحظ الكاتب الشاب ، الذى لاتخدعه بدعة الطريقة غير المباشرة ، أن الطريقتين موجودتان ، وسيتدرب على كلتيهما ويختار بينهما .

وأحسبه سيجد من المفيد فى عمله كله ، لافى بداية حياته فقط بل حتى نهايتها أن يلزم نفسه حيزًا محدوداً ولاسيما فى قطعه الأقصر ، فقد يقول قبل أن يبدأ : هذه القطعة ستكون بهذا الطول ، ولن تتجاوزه . ثم يتعمد أن يكتب أكثر ، ربما بمقدار عشرين فى المائة – ويحذف . ولا أعنى أن يحذف قطعًا كبيرة ، بل أن يحذف جملا وعبارات وكلمات ، حتى يصبح نثره بتعبير الرياضيين ، « خاليًا من الزوائد » صالحًا للدخول فى الحلبة . وهذا عكس طريقة بلزاك ، الذى كان يستوفى الموضوع كله باختصار ، ثم يعلى البناء ويملأ جوانبه فى الهوامش العريضة لتجارب الطبع المتعددة .

وستكون عملية الإضمار والحذف مؤلمة . ولكنها ستعلم الكاتب شيئين : ستعلمه هذا الدرس التكتيكى فى تخليص نثره من اللحم الزائد ، وستعلمه على الأقل جزءًا من ذلك الدرس الاستراتيجى العظيم فى إحكام التقدير للعلاقة الحقيقية بين الموضوع والطريقة . هل القصة التى أفكر فيها يلزم أن تضغط إلى طول قصة « مومو » لتورجنيف ؟ هل هى رواية قصيرة فى اتساع « سيول الربيع » أو « الحب الأول » له ؟ هل يحتاج هيكلها الأكثر تعقيداً إلى مثل طول « الأرض العذراء » وهل يتحمل مثل هذا الطول ؟ هذه وجهة نظر . ووجهة النظر الأخرى وهى وجهة نظر كاتب أقل حرصا على الأسلوب من تورجنيف ، تثير سؤالا مغايراً : هل لدى هنا موضوع غنى وواسع ومتنوع وعريض وعميق بحيث يتيح لى أن استعمل الطريقة الأقل ضبطًا ، طريقة العملاق الواسع المدى ، التى استخدمها دستويفسكى فى « الإخوة كارامازوف» أو ديكنز فى « المنزل الكئيب » ؟ ويجب التوفيق بين وجهتى نظر القصة التى تبحث عن طريقتها ، ووجهة نظر الأسلوب الذى يبحث عن قصته . وعندما يكتب كاتب عظيم كتابًا رديئًا فإن السبب يرجع فى جل الأحيان إلى أنه اختار موضوعًا لا يلائمه وإن كان فى نفسه جيداً . والكتاب الأقل إجادة يقعون فى هذه الغلطة نفسها . فعلينا أن نتعلم ألا نقع فيها ، وأنا أميل إلى الظن بأن العملية الأولية فى الإطالة ثم الحذف هى خطوة أولى نحو الملاءمة الصحيحة بين الموضوع والطريقة .

وثمة مشكلة أخرى قد تساعدنا التلمذة على فهمها ، وهى مشكلة المدخل وقد علمنى « ووكلى » الذى تولى تحرير باب النقد المسرحى فى « التيمس » قبلى ، أن الجملة الأولى عظيمة الأهمية فى كتابه تعليق على مسرحية ، ولا سيما إذا كان تعليقًا يكتب على صوت دقات الساعة . فهى تحدد نبرة الباقى وتضبط بناءه ، وهذا مبدأ صحيح فى الكتابة كلها . تأمل الرواية ، ورسم الشخصيات داخل الرواية . فكل رواية وحياة كل شخصية ، يمكن أن يمثلا بأنهما يبدآن من الألف إلى الياء . والسؤال هو : «متى أدخل ؟ فإذا بدأت مبكرا – عند نقطة الجيم مثلا – فإنه سيرى من الجيم إلى مابعدها يكون أيسر لأنى لا أحمل ثقلا كبيرا من السابقة . ولكن إذا كانت الأزمة فى قصتى متأخرة – عند نقطة الكاف مثلا – فإن ابتدائى من نقطة الجيم قد يوقعنى فى عيب التطويل قبل الدخول فى الأزمة . وبذلك تتراخى القصة بين نقطة الكاف . والسبيل الآخر هو الدخول عند نقطة متأخرة عن الجيم كثيراً ولتكن نقطة السين مثلا واختصار المسافة س – ك ، ومواجهة مهمة تحمل النقطة السابقة من أ – س فى ذلك السير المختصر وثقل الاسترجاع الطويل يزداد عسرا فى اللغة الإنجليزية على وجه الخصوص لصعوبة استعمال الماضى البعيد عندنا . فكلمة bad ليست بالكلمة الجميلة. والكلمتان had had مجتمعتين صخرة يجب أن نبحر أميالا كثيرة لتجنبها . وكل من يدرس الاسترجاع الضخم فى افتتاح رواية « البحيرة » لجورج مور يلاحظ كم من المرات يتجنب تحطم سفينة ، وبأى قدر من المهارة فهو هنا يتقبل كل مخاطر الدخول المتأخر . وعلى كل منا أن يقرر أى نوع من المخاطر سيتقبل ، وسيكون اختياره نابعا لطبيعة قصته ، ولمعرفته بنواحى ضعفه وقوته ، المبنية على نقده لنفسه – إن صعوبة هذا الاختيار لشديدة ، بل هى أشد من صعوبة الاختيار بين القصص بضمير المتكلم ، والقصص بضمير الغائب محدودا بنظرة شخصية واحدة ، والقصص بضمير الغائب يسمح المؤلف لنفسه فيه بنظرة الآلهة الخالدين فى شمولها لكل شىء ونفاذها إلى كل شىء . والشىء المحقق أن هذه الأنواع من الاختيار إن أصيبت أحيانا بإلهام العبقرية غير الواعى بنفسه ، كما اتفق لإميلى برونتى ، فإنها تقع خاطئة عادة للعقل غير المجرب ، كما كان يتفق لأختها آن . ورواية « ساكن ولدفل هول » مثل واضح على ذلك . فالقسم الأول منها من الطراز الأول ، بل إنه – كما كان مور يحب أن يقول ، ربما بشئ من العناد – خير من أى شئ آخر كتبته امرأة . ولكن القسم الأخير ، باعترافه ،

متهافت وسبب تهافته أن آن لم تكن تعرف كيف تأتى هذه التمييزات وهذه الاختيارات الفنية التى كنا نتحدث عنها .

سيقول لى أولئك الذين تستوى عندهم العبقرية والهواية إننى ألححت إلحاحًا مفرطًا على النواحى الحرفية فى فن الكاتب . أو سيقال لى أن إسطاطيقية الكاتب والتطبيق العملى لإسطاطيقيته لا اعتبار لهما ، وإنما العبرة بإيديولوجيته . وأنا أتمسك بالنظرة المضادة ، وسأظل أتمسك بها إلى أن أموت ، وأعتقد أن ثمة كتابًا شبانًا قد لايرفضون كل الرفض أو يــزدرون كل الأزدراء نصيحة زميل فى التعلم أسن منهم ، بل قد يزيدهم تقديراً لها أنها لم تكن غامضة لكن صناعية وملموسة .

وأود أن أضيف كلمة واحدة أخرى . إن مركز تعليمنا كله ولبه وجوهره هو القدرة على التوصيل . وليس الوضوح بكل شىء ، ولكنه الفضيلة التى إن عدمت لم تبق بعدها فضيلة ، وسيماء الدجال أنه لايحاول أن يكون واضحًا ، لا أنه يفشل فى ذلك أحيانًا . وقد يفشل كاتب فى موضوعات معينة أمام جماهير معينة لأنهم عاجزون عن تلقى مايعطيهم . والفشل إذن منهم لا منه . فيجب ألا ينزل بكتابته إلى مستواهم . لكن ليمتحن نفسه ، لا ليقولن ولو كان صوفيًا : « أنا فوق المعركة . أنا غير مفهوم وليس العيب فى » فهذا دجل وخيلاء . إن مواد اللغة عظيمة ؛ فليستخدمها جميعًا ولينحن ليكون واضحًا . لقد وصفت إميلى برونتى كما وصف فرلين فى « الحكمة » التجربة الصوفية بوضوح تام . فليس ذلك مستحيلا على العبقرى ، ولكنه مستحيل حتى على العبقرى الذى لايهتم بأن يكون واضحًا . وكلما كان إلهام الفنان أسمى ، وموضوعه أبعد وأعسر ، كان عليه ألزم أن يزيل الأسلاك لايستغنى عن تعلم الكتابة إلا الناس الصغار الذين ليس لديهم مايقولونه .



الحوار فى الروايات والمسرحيات

محاضرة « هرمان أولد » التذكارية . ١٩٥٣
ألقيت تحت رعاية المركز الإنجليزى لنادى القلم
The writer and his world



(كثير من أعضاء نادى القلم القدامى أحق منى بالكلام عن خدمات هرمان أولد بوصفه سكرتيراً له . أما أنا فيسرنى أن أعيد إلى الذاكرة أنه لم يكن منظما فحسب ، بل كان فنانا منشئاً ، ذا اهتمام خاص بالمسرح . وكان فى شبابى ذا مكانة كبيرة بوصفه مجربا وقد تأثر في تجاربه إلى حد كبير بأساليب المدرسة التعبيرية الألمانية وأحسبه لم يتأثر بها فحسب ، بل قعدت به أيضاً . لم يكن يملك ما قد يسمى « موهبة الجماهير الكبيرة » - وأنا استعمل هذه العبارة لا مادحا ولا عائبا ؛ ولكن نقص هذه الموهبة يثبط العزم ، ومن علائم فضل هرمان أولد أنه لم يسمح لهذا النقص أن يملأه بالمرارة ، أو يضعف اهتمامه بالمسرح نفسه . وآخر مرة لقيته فيها - وكان ينبغى أن نكون مهتمين بمناقشة مسائل لجنة ما ، وقد نسيت ما اللجنة ، ولكنها كانت بلا شك لجنة ممـلة مغيـظة ، فكل اللجان كذلك ما عدا تلك التى تحظى برئاسة مس ودجوود وقبل أن يقرأ المحضر وبعد أن قررت اللجنة كما يجب ألا تقرر شيئا على الإطلاق ، دخلنا فى موضوع المسرح كما ينزل البط فى الماء . فبدأنا بسترندبرج وخرجنا منه إلى مناقشة موضوع الحوار على العموم . وإنى لأذكر كيف أشرق وجه وبأى علم وحماسة كان يتكلم . لقد كان موضوعا قريباً إلى اهتماماته الخاصة ، المتحيزة عن اهتماماته بوصفه سكرتيراً . ولهذا السبب اخترته . وما - سأقوله فى المحاضرة التذكارية هو نوع من التوسعة لحديثى معه) .

ماكدت اختار هذا الموضوع حتى بدأت أرى كم كنت موفقاً وكم كنت متسرعاً : موفقاً لأنه قد أثار اهتمامى أكثر فأكثر ، وأدخلنى أعمق فأعمق إلي نظريات الروايات والمسرحيات ؛ ومتسرعاً لأن موضوعاً كهذا الموضوع فى أتساع مجاله وارتياده لمناطق مجهولة ، ليس بالموضوع الذى تسهل مناقشته دون إفراط فى التعقيد أو إفراط فى التبسيط . والحق أنى أشعر شعوراً يشبه إلي حد ما ماكان يمكن أن تشعر به الليدى براكفل في مسرحية « أهمية أن تكون حازما » لو طلب منها أن تحاضر مس سيسيلي كاردو عن حقائق الحياة فالحوار موضوع شبيه بذلك الموضوع . إن له مظهراً خادعاً من السطحية فكل واحد يستطيع أن يثرثر كما أن كل واحد يستطيع أن يغازل . ولكن لا يكادالمرء يبدأ فى التمييز بين ثرثرة طيبة وثرثرة رديئة ، أو بين غزل عفيف وغزل مفحش ، حتى يفرق فى دراسته للموضوعات والأخلاق والآداب العصرية ، وللأسلوب على وجه الخصوص . على أننى سعيد لأنى أخذت من بين هذين الموضوعين موضوع الحوار . فالأسلوب فى الغزل ذو أهمية محققة ولا شىء أصعب منه تمثيلا على منصة محاضرة .

وكلنا نعلم أن من الاستعمالات الرئيسية للحوار ثلاثة . تطوير القصة وتصوير الشخصية ، وخلق الجو أو الحالة . وفى كل موضوع من هذه الموضوعات مادة تكفى لمكتبة نقدية ، ولكنها أوسع وأكبر من أن تحيط بها محاضرة واحدة . على أننا نستطيع أن نلاحظ هذا الفرق الهام . وهو أنه فى حين يستطيع الروائى أن يحذف الحوار حذفاً تاماً ، أو يستخدمه إن من حين إلى آخر فقط ، ليفصل قصصه ، فإن الكاتب المسرحى يعتمد عليه اعتماداً تاماً . ثم إن الرواية تبلغ خمسة أمثال طول المسرحية أو ستة أمثاله ، وقد تزيد علي ذلك كثيراً . ويترتب علي ذلك أن من أكبر فضائل الحوار المسرحى – ونجاحه حيث تكون القصة معقدة – قدرته على أن يجذب خيوطاً متعددة فى وقت واحد – خيوط القصة ، والشخصية ، والحالة . ويجب عليه أيضاً أن يجذب خيوط الماضي والحاضر فى وقت واحد . وقد يجوز للروائي أن يعلق حدثه الحاضر ويسترسل فى الاسترجاع ، ولكن الكاتب المسرحى إذا بدأ لم يستطع أن يفعل ذلك ، لأنه لا يملك وسيلة لتعليق حدثه الحاضر ، أو طلب الجمهور له على أى حال . فإذا كان الاسترجاع ضرورياً له فعليه أن يستخدم طرقا بالغة الدقة والخداع – طرقا أدق وأمهر كثيرا – إن جاز لى أن أقول ذلك – من تلك التى استخدمها بينيرو فى الفصل الأول من « مسز تنكراى الثانية » ، حيث يتصدع الاسترجاع . يجب أن يرسم حواره بحيث أن كل سطر مع تطويره للحدث الحاضر يقودنا قليلا قليلا وبحيث لا نكاد نشعر إلى معرفة الماضى والمثل الكلاسيكى على ذلك هو مسرحية إبسن « بيت آل روزمر »

وإنه لجهد شاق ، يكاد يكون متعذراً إذا كان المسرح كبيراً والجمهور غير ميال إلى الجهد الفكرى ، ولا أقول غبيا وكسلاناً . فإبسن يعطى جميع الإشارات الصحيحة – ولكنها إشارات . وإذا كنا ندرى بيننا صوانى الشاى فإنها تفوتنا . إن المعرفة السابقة التى يقدمها إلينا تقدم ولا « تزرع » مرة بعد مرة ، إذا استعملنا لغة المسرح الخشنة . وبإختصار فإن الحوار العظيم يفترض ذكاء مجاوباً عند نظارته ، فمثلا ، إذا قالت بطلتنا عرضا وهى تنسق الأزهار إنها تكره رائحة السوسن لأنها تذكرها بجنازة عمتها ماتيلدا فينبغى أن يكون ذلك كافياً ، وألا يكون من الضرورى إخبار صوانى الشاى مرة بعد مرة أن العمة ماتيلدا ماتت . ومع ذلك فهناك وجه لهذه الضرورة ، إذا كان موت العمة ماتيلدا عظيم الأهمية فالكاتب المرسح يخضع دائماً لظروف المسرح إلا إذا كان هاويا غير متمكن من فنه . فإن كان لديه فيما يسبق أو في الحديث الحاضر شيء غير عادى أو له دقة خاصة يريد أن يقوله ، فيجب أن يحرص على قوله أكثر من مرة بأشكال متعددة ، فحتى أكثر رواد المسرح ذكاء قد تفوتهم نقطة بين الحين والحين .

وفى المسرح لا يمكننا أن نرجع إلى الوراء كما نستطيع أن نرجع إذ نقلب صفحات الكتاب .

ولأسباب مقابلة ، يتجنب الروائى الحكيم فى كثير من الأحيان استعمال الحوار فى مناسبات يضطر الكاتب المسرحى إلى استعماله فيها ، لأنه لا يملك بديلا منه . وهنا استمحيكم عذرا فى إعطاء مثال من تجربتى الخاصة . فى مسرحية لى « النهر اللامع » يكون على ضابط بحرى أن يشرح لفتاة فكرة اختراع طوربيد جوى يمكن توجيهه باللاسلكى والاهتزازات الصوتية والفكرة مألوفة لديكم جميعاً الآن ، فقد تحققت نبوءتى لسوء الحظ ، ولكنها في سنة ١٩٣٨ كانت غريبة كل الغرابة على الفتاة فوق المسرح وعلى الجمهور كله كذلك . وكان على أن « أوصلها » بطريقة ما . ولو كنت أكتب رواية لأوضحت طبيعة الاختراع بطريقة القصص ، مستعملا الحوار إن استعملته لتخفيف الشرح أو تفصيله . أما على المسرح فقد كانت الطريقة الوحيدة التى فى المتناول هي طريقة الحوار . وكانت مصاعب الإيجاز والخفة والوضوح جسيمة . وإنما ذكرت هذا المثل لأبين نقطة واحدة : أن هناك مناظر كثيرة يتحادث فيها الناس . ويجد الروائى أن حريته فى الخروج عن الحديث المباشر نعمة من الله . فقد ينتقل بلطف إلى الحديث غير المباشر الذى يتيح له أن يضغط ويختصر ؛ وقد يعلق الحوار إذا شاء ويستخدم القصص الصريح . أما الكاتب المسرحى فلا يستطيع أن يفعل شيئا من ذلك ، بل عليه أن يمضى فى الحوار . وتعلمون حق العلم كما أعلم أنه إذا شرح ضابطى البحرى اختراعه للفتاة فإن حديثهما يطول : ويعرض فيه التكرار كثيراً . فهى تسأل ، وهو يعيد الشرح حتى يغمض الأمر بينهما تدريجاً . فعلى الحوار المسرحى أن يحافظ على الإيهام بحديثهما الطبيعى ، مع الاختلاف عنه من كل ناحية تقريباً من حيث السرعة والمباشرة والاستمرار والاقتصاد . وهذا يقودنى إلي تلك الناحية من الحوار التى أريد أن أهتم بها أكثر من غيرها هذا المساء . وأعنى علاقة الحوار بالمحادثة .

من المستحيل أن نفكر فى الحوار دون أن نفكر فى المحادثة أيضاً وأقول ابتداء إننى ساستعمل كلمة « المحادثة » لكلام الرجال والنساء فى الحياة العادية ، وكلمة « الحوار » لكلام الشخصيات فى الروايات والمسرحيات ومع أن الارتباط بين الاثنين أبعد وأعقد كثيراً مما يظن عادة ، فإن ثمة ارتباطاً بينهما ، ويجب أن نبحثه .

قد تكون المحادثة تسلية ممتعة ، إما باعتبارها وسيلة للتعبير عن النفس ، أو أكثر من ذلك : وسيلة للاتصال : فإنها جد ناقصة . إن الإنسان كائن يعيش وحيداً من مولده إلى وفاته ، ويظل مفصولا بحواجز منيعة حتى عن أقرب الناس إليه ، وكأنه يعيش فى منزل على عجلات ، يتحرك معه من مكان إلى مكان ، ومن تجربة إلي تجربة ،

ولكنه يظل قصر فرديته أو سجنها ، حسب اختلاف المدى الذى يمكن أن يبلغه ذلك الإنسان ، ومن حين لآخر فى لحظات حياته السامقة ، فى شعره ، وفي حبه ، وفى موته حسبما أظن ، تذوب جدران منزله ، أو يبدو أنها تذوب . ولكن يكفى أن أقول فى هذا الصدد ، عن تلك اللحظات السامقة ، إنها مهما تكن فليست لحظات محادثة وعندما تذهب لحظات الشعر والحب السامقة ، يجد الإنسان نفسه فى منزله الصغير ثانية ، ويبدأ فى الثرثرة ثانية ، مثلما أن كولردج بعد أن أبحر فى سفينة ملونة فوق بحر ملون ، وذاق لبن الجنة ، عاد فجلس يتحدث سنوات بعد سنوات ، حديـثا كانت له قيمة كبيرة (فإن منزل كولردج الصغير لم يكن أقل من منزل للعبقرية) ، ولكنه إذا قيس بلحظات إشراقه فإنه لا يعنى شيئا .

وكذلك حاول كولردج ، كسائر الناس ، أن يتصل من داخل منزله . وكان يطل من النافذة ، مستعملا قوة الإبصار ، ويمد يده مستعملا قوة اللمس وكان يستخدم موهبته العجيبة فى الكلام على خير ما يستطيع . ومع ذلك فما كان أعجز هذه الموهبة ، حتى فيه ! وكم تكون أشد عجزا فى سائر الناس ! إن اللغة ، حتى اللغة بتمامها فى استعمال أستاذ عظيم ، ليست كفئا لتعقيدات الفكر والشعور التى لا نهاية لها . فالمحادثة التى نرتجل فيها أنت وأنا معتمدين على معجم لغوى من بضع مئات من الكلمات ، ليست إلا استعمالا خشناً لرموز خشنة ، وهى كوسيلة اتصال تختلف فى الدرجة ولكنها لا تكاد تختلف فى النوع عن نباح الكلاب أو هرير القطط ، وهذه تستعين بحاسة شم هى عندنا فى حالة انحدار محزن ، بل إننى لأميل إلى الظن بأن للقطط علينا مزايا فى المحادثة . فهى غير مكبوحة بميلنا إلى القصد في التعبير . وهى لا تقتصر فى مناسبات الحب ، على روسم عارض وشهقة بكماء . وهى لا تلقى أبياتها بإهمال كالممثلين المحدثين الذين يلقون أكبر نصيب من الاستحسان . ولطالما سمعتها في مثل هذه الليلة وأنا فى حديقة منزلى بلندن ، تعزف كل سلم الكوميديا والتراجيديا من البندقية إلى فيرونا ، ومن إليريا إلي جيلاميس . وأكاد لا أدرى إلى محادثة استمع إم إلى حوار ، إلى ارتجال إم إلى فن . ومن أعجب أسرار الحياة القططية فى رأيى أن القطط تتدرب على مناظر الحب ، وهو تدريب خليق أن يوصى به شباب هذا العصر وفتياته الذين يخاطرون فى كثير من الأحيان بالتمثيل دون إعداد سابق ، كأنهم أعضاء فى فرقة تغير برنامجها كل أسبوع .

ومهما يكن من شىء فإن القطط درس لنا نحن دارسي الحوار . لكانما لا يوجد

فى العالم كله قطان يعجزان عن تأليف « منظر النافذة » وتمثيله فهل فينا اثنان يستطيعان ذلك ! إن أعظم الحوار عندنا فصاحة وعاطفة يبدو وكأنه ينبع طبيعيا من محادثتها ، وما كذلك حوارنا . وإن القطط لفنانون مطبوعون بحيث إنها إذا اختل منظر النافذة ذات مساء لسبب من الأسباب غيرت سرعتها ومواضعاتها وأسلوبها ، حتى لا تعود السيدة التى تطل من أعلى الحائط جوليت ، بل الليدى ماكبث .

أرجو أن أكون قد أوضحت أن غرض الحوار ليس هو أن يحكى المحادثة حكاية طبيعية بل أن يقدم فى ثوب المحادثة مالا يوجد فى المحادثة . فيكون مسلياً حيث المحادثة مملة ، مقتصداً حيث المحادثة مضيعة ، بيناً واضحاً حيث المحادثة متمتمة أو غامضة . والطريقة هى بالطبع طريقة كل فن : طريقة التعميق بالنظام والترتيب اللذين يقومان على الاختيار . وتطبيق هذه الطريقة على يد أستاذ عظيم يثمر دائماً - مهما تكن المواضعات تراجيدية أو لاهية - نفس الثمرة ، وهى ثمرة كل فن . اكتشاف حقيقة وجوهر من خلال الظواهر ، وتحت هذه الظواهر .

قد تصبح ثائراً على هذا القول . لك أن تزعم أن « هاملت » تقودنا إلى جوهر الأشياء ، إلى حقيقة داخل الظواهر ، ولكننى لا أحسبك تدعى أن حوار كونجريف فى « هكذا الدنيا » يفعل شيئا من ذلك ؟ بلى ، هذا هو ما أدعيه بالضبط . فكونجريف يقطر لنا جوهر موقف مضحك . فهو إذا ينفى الشوائب مما كان يمكن أن يكون في الحقيقة هو الحديث الطبيعى لميرابل وميلامانت - أعنى التوفقات والزوائد والغموض وعجز كلا المتحدثين عن الاستجابة للآخر وقيادة الآخر - يكشف المعدن الصريح لربكتهما الخاصة وهذا المعدن يلمع ويرن بأصالة إن جوهر الأشياء لا يلزم أن يكون قائما بل إننى لأجرؤ على القول بأنه لا يكون كذلك أبدا فى عين الفنان ولا فى عين الإيمان . ومن المحقق أن جوهر الأشياء التراجيدية ليس كذلك ، فإن التراجيديا الصادقة ، التراجيدية من حيث الرؤيا ومن حيث الشكل ، والتى ليست فوضى قبيحة من العنف والإشفاق على الذات - التراجيديا التى تكون تراجيدية لأنها جميلة وجميلة لأنها تراجيدية ، هى دائما أبداً - ولو كانت تراجيدية « لير » - رحلة بعيدا عن العالم المنضور ، ولهذا فهى تعيد إلى أذهاننا النقطة التى بدأت منها وإذا كنتم لا تزالون تميلون إلى الاعتقاد بأننى إذ أتحدث عن الحقيقة المستبطنة للظواهر فإنما أتحدث عن تجريد فلسفى غامض ، شديد العتمة بحيث تفضلون أن تتركوه لشراح «هاملت» الألمان فدعونى أتقدم معكم خطوة أخرى حين كتب أندور مارقل عن « إفناء كل ما صنع ، من

أجل فكرة خضراء فى ظل أخضر » كان يقول عنى ما أود أن أقوله . فهو ينفذ من الأشياء الطبيعية أو يفنيها ويصل إلى جوهرها . والحوار يرمى إلى العرض نفسه ، ويصل – فى أحسن حالاته – إلي الثمرة نفسها . وهذا صحيح مهما يكن الموضوع ومهما تكن المواضعات : تراجيدية أو كوميدية أو مسخرة . إن جوهر الأشياء المرحة هو المرح ، والأشياء السخيفة هو السخف ، والأشياء الخفيفة هو خفة القلب . إن الحوار هو عملية تقطير . ولعل أحسن ما أوضح به هذه النقطة مثال كامل في نرقة ، وهو دخول ألجرنون مونكريف فى الفصل الثانى من « أهمية أن تكون حازماً » .

يدخل ألجرنون ، شديد المرح والظرف

ألجرنون (رافعاً قبعته – قرينتى الصغيرة سيسيلى ، لا شك فى ذلك سيسيلى – أنت واقع فى خطأ غريب . لست صغيرة – بل أعتقد أننى طويلة إلى درجة غير عادية بالنسبة لسنى . (يبهت ألجرنون قليلا) . ولكننى قريبتك سيسيلى . أما أنت فأرى من بطاقتك أنك أخو عمى جاك . قريبى حازم . قريبي حازم الشرير .

الجرنون – بل أننى لست شريراً على الإطلاق ياقريبتى سيسيلى إياك أن تظنى أننى شرير .

سيسيلى – أن لم تكن فقد خدعتنا جميعاً خداعاً لا يمكن أن يغتفر لك – أرجو ألا تكون ذا حياة مزدوجة ، تدعى أنك شرير وأنت في الحقيقة رجل طيب .

ألجرنون (ينظر إليها دهشاً) – طبعا كان فى بعض الطيش .

سيسيلى – يسرنى أن أسمع ذلك .

ألجرنون – أما وقد ذكرت هذا الموضوع ، فالحقيقة أننى كنت فاسداً جداً بطريقتى الخاصة المتواضعة .

سيسيلى – لا أظن أن فى هذا فخراً كبيراً لك ، وإن كنت واثقة أنه لابد كان ممتعاً جداً .

ألجرنون – وجودى هنا معك أمتع .

سيسيلى – لا أستطيع أن أفهم أبدا لماذا أنت هنا . عمي جاك لن يعود إلا عصر يوم الاثنين .

ألجرنون – يؤسفنى ذلك جدا . إننى مضطر أن أسافر صباح الاثنين بأول قطار . فعندي موعد عمل يهمنى أن ... يفوتنى !

سيسيلى – ألا يمكن أن يفوتك إلا فى لندن ؟

ألجرنون – نعم . إن الموعد فى لندن .

سيسيلى – أعرف طبعاً أنه من المهم جداً ألا يحافظ الإنسان على موعد عمل ، إذا أراد أن يبقى على شيء من استمتاعه بجمال الحياة . ولكننى مع ذلك أرى الأفضل لك أن تنتظر حتى يعود عمى جاك . فأنا أعلم أنه يريد أن يتحدث معك بشأن هجرتك .

ألجرنون – بشأن ماذا ؟

سيسلى – هجرتك . لقد ذهب ليشترى لوازمك .

ألجرنون – لن أسمح لجاك بأن يشترى لوازمى . ليس عنده أى ذوق فى الكرافتات .

سيسيلى – لا أظنك تحتاج إلي كرافتات . سيبعثك عمي جاك إلى أستراليا .

ألجرنون – أستراليا ! الموت أهون .

سيسيلى – حسناً ، لقد قال على العشاء ليلة الأربعاء ، إنك يجب أن تختار بين هذا العالم ، أو العالم الآخر ، أو أستراليا .

ألجرنون – الأخبار التى تلقيتها عن أستراليا والعالم الآخر ليست مشجعة جداً . أنا راض عن هذا العالم يا قريبتى سيسيلى .

سيسيلى – نعم ؛ لكن أهو راض عنك ؟

ألجرنون – لا أظن ، ولهذا أريد منك أن تصلحينى . يمكنك أن تجعلى هذه رسالتك إن لم يكن لديك مانع ياقريبتى سيسيلى .

سيسيلى – لا أظن أن عندى وقتاً اليوم .

ألجرنون – حسناً . ألديك مانع أن أصلح نفسى اليوم ؟

سيسيلى– هذا غرور منك . لكن أظن من الخير أن أحاول .

ألجرنون – سأحاول . إننى أشعر بتحسن منذ الآن .

سيسيلى – أنت تبدو أسوأ من عادتك .

ألجرنون – هذا لأنى جائع .

سيسيلى – ما أغبانى ! كان يجب أن أتذكر أن الإنسان حين يبدأ حياة جديدة تماما يكون محتاجاً إلى وجبات صحية منظمة . ألا تدخل ؟

ألجرنون – أشكرك : هل تسمحين لى بزهـــــرة أولا ؟ أنا لا أشعر بأى شهيــة إلا إذا وضعت فى عروتى زهرة أولا .

سيسيلى – مارشال نيل ؟ (تتناول المقص) .

ألجرنون – لا . أفضل وردة وردية .

سيسيلى – لماذا ؟ (تقطع زهرة) .

الجرنون – لأنك تشبهين وردة وردية ياقريبتى سيسيلى .

إن هذا الحوار بعيد الشبه بأى محادثات أرضية بين رجل وفتاة . وليس غزلا كما يظهر الغزل لأى إنسان ، ومع ذلك فهو جوهر الغزل .

وقد أخبرنى صديقى القديم المستر آلان إينسورث ، الذى لعب الدور فى الليلة الأولى ، ولا يزال شديد المرح والظرف ، إنه كانت ثمة شكوك كثيرة عن المسرحية أثناء التجارب ، فقد كان هناك شوق إلي العقدة الميلو درامية ، والتأزم الوجدانى اللذين جعلا لمسرحيات وايلد الأولى مادتها الدرامية حسب وجهة النظر الفكتورية . وكان الشعور هو أن « أهمية أن تكون حازماً » لن تعطى الجمهور غذاء كافياً ، وأن الزيد المحض والسخف المحض المجردين من الانفعال أو مفاجأة المسخرة الفكتورية قد يجعلانه ينصرف غير راض وكان ما استقر عليه الرأى – وهو الصواب – ألا تغتصب الضحكات ، وأن ينطق كل سطر كما لو كان الممثل غير شاعر مطلقاً بوجه المرح فيه ، أو باختصار أن يكون الاعتماد على وايلد ، لكن تقرر أيضا أن تغطى آثار خطاه وأن يسير التمثيل سريعاً مهما يكن الثمن ، وألا يقع الممثل أبداً فى شرك انتظار ضحكة لاتأتى وفى إحدى التجارب الأخيرة ، ولم تكن موفقة جداً ، هنأ وايلد الممثلين على حسن حظهم لظهورهم في مسرحية ستبقى ما بقيت الكوميديا الإنجليزية . ولم يأخذ أحد قوله مأخذ الجد ، ولا أظن أنه هو نفسه يأخذه مأخذ الجد ، ثم حدث شىء غريب

جداً . فى الليلة الأولى ، قبل ظهور الليدى براكتل بوقت طويل ، وحالما بدأ إينسورث وألكسندر يمثلان منظر سندوتش الخيار ، أخذ الجمهور يضحك ، وكان الشىء المريك هو ضحكهم عند كل سطر بل عند كل عبارة تقريباً فى الأقوال الأطول . وسر الممثلون وخافوا فى الوقت نفسه . فقد تدربوا على المسرحية بسرعة معينة ، ثم اضطروا فجأة أن يمثلوها بسرعة أخرى . وحين لم يقنع الجمهور بالضحك بل راحوا يقاطعون الحوار بالتصفيق ، بدأ الممثلون يفهمون أنهم يعالجون مسرحية إن تركهم الضحك يصلون إلي نهايتها يوماً فسوف تكون فريدة وخالدة فى المسرح .

إذا استطعنا أن نفهم لماذا كان ذلك فإننا نكون قد اقتربنا جداً من أعمق أسرار الحوار الكوميدى . لقد كانت « أهمية أن تكون حازما » مدينة بجانب كبير من نجاحها إلي دعابتها الممتازة ، ولكن لا دعابتها ولا الجرأة الممتعة فى عقدتها جعلتها عملا رائعاً ، إنما تعيش بثلاثة أشياء : أولها أن حوارها وإن بدا شبيهاً بالنثر فإن فيه اختيارا وإيقاعاً يسيطر عليه الشكل . وثانيها أنها لا تنحرف لحظة عن مواضعاتها الخاصة . فلا تقع بعبارة أو كلمة فى الجد أو العاطفية أو القسوة أو المرارة ، وأخيراً . إنها نتيجة لذلك كله ليست مجرد مسرحية ممتعة مبتكرة خفيفة لروح ، ولكنها تحمل المرء وراء السلوك الخفيف الروح والمظاهر الخفيفة الروح ، إلى جوهر خفة الروح ذاته .

* * *

والآن قبل أن نوغل فى المسرح تعالوا بنا ننظر لحظة إلى الحوار فى الرواية . وأول ما يلاحظ – لأنه حقيقة جلية وليس مسألة رأى – أنه على حين تتألف المسرحية كلها من حوار وأفعال ترى ، فإن الرواية تتألف من قصص ووصف ، والحوار يستعمل فيها مساعداً فقط . وتختلف درجة اعتبار الحوار مساعداً أو فرعياً من رواية إلى رواية . ولست أحلم بوضع قاعدة فى ذلك ولكنى أظن من الممكن أن يقال إن الروائى الذى يضع كل شىء – مطلقاً أو على وجه التقريب – فى حديث مباشر يحرم نفسه من كثير من أغنى الفرص التى تتيحها له صناعته ، ولا يتلقى عوضاً عن ذلك شيئاً من العون الذى يتلقاه الكاتب المسرحى من المسرح . وحين أقول هذا لا أنسى أن عملا من أروع الأعمال فى عصرنا ، وهو « الحاكمون » لتوماس هاردى قد كتب كله حواراً ، بقصد أن يقرأ لا أن يمثل . ولكن « الحاكمون » ليست مسرحية في الواقع ولا هى رواية ، وإنما هى قصيدة ملحمية ، وليست بذاتها حجة صحيحة لأولئك الذين تتألف رواياتهم من ثرثرة توشك أن تكون متصلة .

على أن المسألة الحقيقية ليست مسألة كم بل مسألة كيف وغرض . ويبدو لى من المؤكد أن الشيء الوحيد الذى يجب اجتنابه فى الحوار هو أن يكون « ميكروفونياً » . فمن الواجب ألا يكون أو يرمى إلى أن يكون إنتاج آلة تسجيل مخبأة فى بار أو ركن شارع أو حجرة استقبال . وهناك كثير من الروايات ، ولاسيما الروايات الثانوية المشتقة المكتوبة تحت التأثير الأمريكى ، تبدو أشبه بهذا الذى وصفت . ولكن حذار أن نخدع : فإن الأمريكيين الذين يكتبون حقاً – كفوكنر مثلا – « ميكروفونيين » أبداً أنهم متخيرون إلى أقصى حد ، كما أنهم أصحاب أسلوب إلى أبعد درجة ؛ والذى يجعل لهم تأثيرهم الميكروفونى هو أنهم يكتبون في معظم الأحيان عن رجال ونساء خشان هم فى واقع الحياة ثرثارون وإن كانوا غير مبينين وشهوات هؤلاء المخلوقات شديدة ، وأفكارهم الراسخة أشد ، وثورات سخطهم أشد الثلاثة جميعاً ، ولكن قاموسهم فى الحديث أقل من قاموسك وقاموسى – مع قلة هذين – وبناء جملهم يكاد يكون معدوماً . ولذلك فهم فى حديثهم لا ينقطعون عن التأتأة وتكرار أنفسهم والصياح فى غضب ، فإذا اتفق أنهم لم يكونوا أفاقين بل من كبار رجال الأعمال فإن حديثهم يكون كخيط سجق طويل مؤلف من رواسم متعددة المقاطع وعبارات طويلة ملفوفة والوجدان المسيطر فى الحالتين واحد : وهو الاستمرار في الكلام بأمل مستميت أن ما يشعرون به هذا الشعور العنيف سيعبر عن نفسه . فإن الأفاقين وكبار رجال الأعمال – على خلاف الناس البسطاء الذين يصورهم هاردى أو جورج إليوت – لا يشعرون بعجزهم ولا يملكون رموز صور الكتاب المقدس ، التى كانت في وقت ما شفرة عامة ، ليتكئوا عليها .

ونتيجة ذلك أن الروائيين الأمريكيين حين يكتبون على مستوى الأفاق أو رجل العصابات أو رجل الأعمال يضطرون إلي المحافظة على مظهر الثرثرة التى تكون أحيانا سريعة الطلقات كمدفع رشاش وأحيانا أخرى نوعاً من سيلان اللعاب دون المستوى البشرى ، ويضطرون في الوقت نفسه إلي التعبير عن الحقيقة الكامنة فى هذا المظهر : العجمة المنفعلة أو المسكينة أو المعذبة ولو روى الحديث نفسه رواية ميكروفونية لجاء خالياً من الدلالة باعثاً على الملل الشديد ، ولكن الحوار فى يد أستاذ أمريكي ، بما فيه من اختيار وإيقاع هو بطريقة الخاصة وسواء أحببناه أم لم نحبه ذو أسلوب كحوار مريديث وهو ناجح لهذا السبب .

ولن أحاول أن أستشهد بفقرة من فوكنر أو همنجواى ، فكل شيء فى حوارهما

يعتمد على التنغيم والإيقاع اللذين لا قدرة لي عليهما . وعلى كل حال فكلكم ، وأنتم أصغر مني كثيرا ، تعرفون هذين الكاتبين . إن صوت طبولهما وهيعاتهما موسيقى حلوة أليفة في أسماعكم ، وبحسبي أن توافقوا على أن حوارهما في أحسن حالاته غير ميكروفوني بل شاعري ومرح بطريقة الغريبة الخاصة . ولقد يكون من السهل أن نثبت بقراءة من منظر الصفارة في « محنة رتشارد فيفريل » أن حوار مريديث يسعى دائما إلي اكتشاف الحقيقة الكامنة في الظواهر ، ولقد يكون من السهل أن نثبت القضية نفسها بدراسة الإيقاعات الطويلة عند إميلي برونتي أو الرنين الغريب صدى خطوات غير منظورة في دهاليز من البرونز الذي يميز حوار إدجار ألان بو كما يمثل قصصه . نعرف أن يو ومر يديث وإميلي بمرونتي كانوا شعراء ، وأنا أفضل أن أثبت قضيتي بالأمثلة الأقل وضوحا بفوكنر أو إن شئتم بديفو .

ونحن مع وديفو عند الطرف الآخر من تقاليد القصص . فقد كان ديفو يعد نفسه طبيعياً أو مخبراً . وكتابة « يوميات عام الطاعون » كان خدعة طبيعية ، قطعة من القصص أريد أن يكون لها تأثير مشاهدات صحفية ورواية ديفو « مول فلاندرز » هي قبل كل شئ آخر كلام بسيط لا تصنع فيه ولا إغراب في الخيال ، ولا اصطناع للأسلوب بأي صورة من الصور . وقد أعطى ديفو تعريفه الخاص للأسلوب الكامل بأنه « ما يتكلم به إنسان أمام خمسمائة من الناس ، من جميع القدرات العادية المختلفة . باستثناء البله والمجانين ، فيفهمون كلهم بنفس المعنى الذي قصده المتكلم » . فما تأثير ذلك في استعمال ديفو للحوار ؟ إن الحوار إذا استعمل إطلاقاً فيجب أن يشرب أسلوب المؤلف ؛ وهذا هو السبب في أن شخصيات مريديث ، وإن احتفظ كل منهم بفرديته فجميعهم يتكلمون كلام مريديث ، وشخصيات كبلنج سواء أكانوا جنود مراسلة أم سيدات لاذعات من السيدات الإنجليزيات في الهند أم حيوانات في الغابة ، كلهم يتكلمون كلام كبلنج . وهذا هو ما واجه ديفو بصعوبة خاصة . فقد كان جوهر أسلوبه هو البساطة . وقوته كلها في عرض الوقائع أيضا ، وبذا يصبح ميكروفونيا مملا غير محتمل . ولذلك كان ديفو نادراً ما يستعمل الحديث المباشر ، كان يروى كثيراً من المحادثات ، ولكنه كان يرويها ، مستعملاً دائماً حيلة الحديث غير المباشر .

تأمل هذا المنظر الغرامي الصغير :

« حاولت أن اتخلص ، ولكنني حاولت ذلك بضعف ، وهو يتشبث لي ، ولا يزال

يقبلني ، حتى كادت تنقطع أنفاسه ، ثم قال وهو يجلس : « ياعزيزتي بتي ، أنني أحبك » .

« يجب أن أعترف أن كلماته ألهبت دمي ، ورفرفت مشاعري كلها حول قلبي ، وأوقعتني في اضطراب شديد كان من السهل عليه أن يلاحظه في وجهي . وكررها بعد ذلك مرات كثيرة ، إنه يحبني ، وتكلم قلبي مبيناً كأنه صوت ، أن هذا يعجبني ؛ بل إنه كان كلما قال «أنا أحبك » تجيبه دفعات الدم في وجهي جواباً صريحاً . ليت هذا صحيح ياسيدي » .

أو تأمل طريقة ديفو عندما يعود طالب العشق إلى الهجوم .

« كنت في حجرة أخته الصغرى ، وإذ لم يكن في المنزل أحد إلا الخادمات في الطابق السفلي فلعله ازداد جرأة . وباختصار بدأ يجد معي حقا ولعله وجدني سهلة أكثر مما يجب ، فالله يعلم أني لم أقاومه بينما كان يحتضنني ويقبلني والحق أني كنت ملتذة بذلك حتى أني لم أقاومه كثيراً .

« ولكننا جلسنا ، وكأنما تعبنا من هذا العمل ، وجعل يتكلم معي طويلا ، فقال إنه مفتون بي ، وإنه لم يستطع أن يهدأ ليلاً أو نهاراً قبل أن يخبرني بمقدار حبه لي ، وإنني إن أحببته ثانية ، وأسعدته ، فقد أنقذت حياته ، وكثيراً من مثل هذا الكلام الجميل . ولم أقل له كثيراً هذه المرة أيضاً ، ولكنني أدركت بسهولة أني كنت حمقاء ، وأني لم أفهم قط ما عناه » .

مع أنه « جعل يتكلم معي طويلاً » في الفقرة الثانية ، فليس هناك كلمة واحدة من الحديث المباشر ؛ أما الفقرة الأولى ففيها خمس كلمات فقط » .

ياعزيزتي بتي ، إنني أحبك » ، وهذه الكلمات تردد عن قصد . وهكذا يثبت ديفو ، باجتنابه للحوار في الظروف الخاصة به ، مبدأين في الحوار : أنه حين يستخدم فيجب أن ينسجم مع أسلوب الكاتب ، ثم أن غرضه ليس حكاية محادثة ، بل توصيل جوهرها . فقد التزم ديفو ؛ بغزيرة لا تخطئ ، الكلمات الخمسة ذات القيمة . فقد كانت موضوع تلك المحادثة ؛ قرر ذلك بحزم . وكرره مرة وأزاح كل ما عداه في تقدم قصته السريع .

وقد تحدثت عن ديفو لأني رغبت أن أوضح فكرتي بالمقابلة . المقابلة بين الروائيين الشعراء والراوي الذي يلتصق بالأرض . وقد يكون من الممتع أن نرتاد مقابلة أخرى ، وهي المقابلة التي تقدمها لنا مس أوستن ، ولكن ذلك يحملنا إلى أبعد مما نستطيع هذا

المسـاء ، ثم أن مس أوستن تعد فى هذا البلد نوعـاً من الدين ، ويكاد يعـد مـايجـاوز التنبيه إلي عصمتها إلحاداً ، ولست براغب أن أزعج محفلها فى صلواتهم ، فلا شيء أشد خطلاً من نقد حوار رية وإن كنت أظن أن عبادها يوافقون ، بل يؤكدون ، ، أن حوارها أيضاً يستكشف حقيقة كامنة في مظهر السلوك المؤدب . وإنما السؤال هل تشوقك هذه الحقيقة وتمتعك ، وإلى أى حد .

* * *

أود أن أضيف كلمة أخرى . إن نظرية الحوار التى قدمتها هذا المساء أن الحوار تقطير لا تقرير ، وسيلة شكلية للنفاذ إلي جوهر الأشياء – هى النظرية التى يقوم عليها الحوار الشعرى ، ولست أتكلم الآن عن الحوار الشعرى بالمعنى العام ، بل عن الحوار المنظوم .

ومن الحمـاقة الزعم بأن الحوار « المقطر ، الذى يوحى بالحقيقة الكامنة وراء المظاهر ، لا يمكن أن يكتب بالنثر ؛ ولكن كل من حاوله أو يحاوله يجب أن يكون واعيا بشيئين : الأول أن هذه المحاولة تبعده عن الطبيعة إلى إيقاعات نثرية بعيدة عن إيقاعات المحادثة ، محملة بنغمات الشعر ؛ والثانى أن الدخول فى النظم دخولا واضحاً راحة وتحرير وإقدار . وعندى أن المظاهر الفادحة فى الحياة المعاصرة ، وشعورنا بالحقيقة الروحية الكامنة تحت تلك المظاهر ، دافع جديد يضطرنا إلى الكتابة علي مستويين : مستوى الملاحظة ومستوى الإدراك ، وفى هذا لدافع من القوة ما يجعل الحوار التمثيلى يتجه إلي الشعر . ستقولون إن هذا أمر واضح ، وتشيرون باحترام وإعجاب إلي مسرحيات المستر إليوت ؛ ولكننى إذا أضفت أن الحوار التمثيلي الحديث مدفوع نحو النظم فإن السؤال يزداد انفتاحاً ، ولا يعود المستر إليوت جواباً نهائياً عنه بحال . ولا أريد أن أدخل فى مناقشة فنية حول عروض المستر إليوت – فهو على بعض التعريفات – يكتب نظماً ، ولا نريد أن نناقش هذه التعريفات الآن ، ولكن يصح لنا القول مع ذلك إنه حين يستحوذ على جمهوره بذكائه وإحساسه وبصيرته وقصصه ، وأحيانا بإيقاعه ، تكون هذه الصفات كلها فى ظهورها الفائق عنده أشبه بصفات كاتب مسرح نثرى له عقل شاعر منها بصفات شاعر تمثيلي بالمعنى العادى لهذه العبارة .

وهذا منه مقصود بالطبع . فكما تعمد فى نظمه غير التمثيلى اجتناب اللغة الشعرية المتعارفة ، كذلك تجنب في تمثيلياته الأوزان الكلاسيكية . وقد دعته إلى ذلك

كله أسباب وجيهة ، أمكنه أن يهدم حواجز فى المسرح ما كان يمكن أن تهدم بغير ذلك ، وأن ينتج أعمالا ممتازة . غير أنى أعتقد أن ثمة تحدياً أمامنا فلن يستعيد الحوار التمثيلى قدرته الفائقة على أن يقطر التجربة الإنسانية ويكشف للرجال والنساء العاديين جوهرهم ووجودهم وأعمق حقائق حياتهم الجسمية والروحية ما لم يسحرهم ويغن لهم ويستحوذ على ذاكراتهم .

والعقبة الكبرى هى شكسبير الذى استخدم العروض الأيامبى الخماسى بحيث إن أى اقتراب منه فى المسرح الآن يعد تحديا وقحاً لشبحة العملاق – ولكن البيت ذا العشرة المقاطع والخمسات الضغطات الأساسية هو الوزن المعيارى للحوار التمثيلى الإنجليزى ، وأعتقد أننا يجب أن نستخدم نوعاً منه أو نكتشف بديلا له يسحر ويغنى . فالوزن الإنجليزى الكلاسيكى الآخر – وهو الوزن الثمانى الذي استخدمه أندرو مارفل روبرت بروك أقصر بيتاً من أن يصلح للمسرح ، والوزن ذو الأثنى عشر مقطعاً وإن كان ضرورة طبيعية فى فرنسا فالظاهر أنه لا يستجيب بسهوله للعبقرية الإنجليزية فهذا ميكيل درايتون ، وهو شاعر عظيم بلا مراء ، وصاحب سونيتة يمكن أن تقارن بأى سونيتة لشكسبير ، قد اختار البيت ذا الأثنى عشر مقطعاً للعمل الذى ينتظر أن يصبح أعظم أعماله ، وهو « پوليولبيون » ، فرفضته الأذن الإنجليزية . إن الاثنى عشر مقطعاً نادراً ما تغنى لنا ، ومع ذلك فقد تفعل أحيانا . وقد غنت مرة جوهر الأشياء غناء لم يتفق لشاعر قط :

Then dawrs the invisible, the Uoseen its truth reveals .

My outward sense is gone. my inward essehce feels-Its wings are A lmost fre, its home, its harbour Found, (*) Measuring the gulf it stoops and the final bound .

ولكن هذه الأبيات العجيبة مقفاة ، وأنى لأشك كثيراً فى إمكان استعمال الوزن « الاثنا عشرى » فى المسرح الإنجليزى مرسلا . إن لنا أن ننوع الوزن الخماسى كما نريد وكما نستطيع ، مثلما يمكننا أن ننوع الطعام الذى نأكله ولكنه كان

* هذه المحاولة لترجمة الأبيات الأربعة نظما :

ويذهب إحساسى ويشعر جوهرى	ويكشف فجر الحق عن حر وجهه
وهيأ للهواة قفزة مخطر	فرف جناحاه ، وقد شام بيته

(المترجم)

دائما الخبز والنبيذ لحياتنا الشعرية ، وقد نجد آخر الآمر أن الحوار التمثيلى لا يمكن أن يستغنى عنه . وعلى أية حال فأنا واثق من شىء واحد ، إنه لا يقتدر على رفع الحوار التمثيلى إلى أسمى قواه إلا وزن أساسه انتظام الضغطات . فلا شىء غيره يستطيع أن يخلق فى الجمهور ذلك الإيقاع من التوقع والتحقيق ، تلك الموسيقى ، موسيقى الخيال المتقبل التى تسكت الصخب الحقير من عقولنا السطحية ، وتجلعنا ساكنين ومستقبلين فلو أن رئيس جمهورية شعبية ، فى إحدى التمثيليات ، قال نثرا وهو على وشك أن يغتال : « هيا اجلسوا سأخبركم لماذا يضرب رؤساء الجمهوريات الشعبية بالرصاص دائماً » ، لما أهتم أحد بأمره كثيرا ، ولو قال أيضا « بالشعر الحر :

« والآن يافتيان .

تعالوا أقعدوا .

فإننى مخبركم عن سر أن الرؤساء

يقتلون دائماً بالرصاص »

لما زاد أحد على أن يسعل باحترام . أما إذا قال الممثل :

تعالوا بحق الله نفترش الثرى لأخبركم كيف الملوك تموت

فإن المسرح كله من الصالة إلى الشرفات ، يسوده الصمت ، ومن خلال سكون التراجيدية تأتى موسيقى العالم المنظور .

وإذا أراد كاتب مسرحي فى البداية الباردة لمسرحيته أن يخبرنا أن رجلا وامرأة لم يرهما الجمهور قط من قبل ، غارقان فى حب عنيف . فكيف يمكنه أن يفعل ذلك ! لن يمكنه ذلك بالنثر . ولن يمكنه ذلك بالشعر المنثور . لكن اسمعوا :

كليوباترا : أحبك صدق ؟ قل إذن كم تحبنى !

أنطونيــو : فقير هو الحب الذى يقبل العدا !

كليوباترا : سأجعل حدا لا أحب وراءه .

أنطونيــو : فهاتى سماء غير هاتيك أو أرضا .

لقد قيل كل شىء فى أربعة أبيات خماسية . إذا كان للحوار أن يطير حذذا إلى جوهر الأشياء فليغن السهم في الهواء .



كاتب بين رسامين

أو

حرية الاتصال

من كتاب : Liberties of the Mind



لا راحة من ضغط التخصص المفرط أسعد من أن يكون المرء حراً فى دخول معمل رجل غيره . ولكن من الضرورى أن يكون أهلا لهذه الحرية شأنها فى ذلك شأن سائر الحريات . فيجب أن يكون لديه القدر الكافى من المعرفة والتعاطف الذوقى بحيث يمكنه أن يدخل المعمل الجديد ويراه ويحسه من الداخل . وهذا مستحيل أحيانا ، وهو فى هذه الأيام مستحيل غالباً . فمعمل العالم فى الطبيعة النووية مغلق أمام معظمنا لعجزنا عن أن نتكلم لغته الرياضية . وإنه لمن مآسى الحياة المعاصرة أن كبار المتخصصين فى كثير من نواحى المعرفة لا يزالون يزدادون عجزا عن الاتصال عبر حدود تخصصاتهم .

لقد اعتمد تقدم الفكرة الإنسانية دائما على قدرة البشر على أن يتحركوا بحرية بين أقسام المعرفة . وبهذه الوسيلة ارتبطت التخصصات بعضها ببعض فلم تعد زنزانات لاهوتية أو فلسفية أو علمية ، بل مالت إلى أن تصبح كما حاول ليوناردووياكون أكويناس أن يجعلوها ، غرفاً متصلة فى منزل للحكمة الكلية . واليوم يوضع الرتاج ويختم على المزيد فالمزيد من حجرات المنزل فقد يشعر المناطقة الوضيعون بالعجز – كفلاسفة – لأنهم ليسوا علماء طبيعة ونتائج اينشتين قد يفهمها غير المتخصصين – ولو فى مجملها – بصعوبة شديدة ولكنها يجب أن تؤخذ بالتقليد ، لأن أدلته لا يمكن توصيلها إلا إلى قلة من المتصلين في ناحية تخصصه .

ولا يمكن طمأنة النفس بالقول إن تفكير الشعراء الصوفيين كان دائماً غير قابل للتوصيل إلا للقلة ، فإن الشعراء على الأقل يستخدمون لغة مشتركة ويجولون داخل حدودها . فإذا انقطع الاتصال بيننا وبينهم فذلك لأن قدرة اللغة محدودة ، ولأنهم على كل حال قد استعملوها استعمالا ناقصاً ، كما استقبلناها استقبالا ناقصا . وعلى ذلك يكون الانقطاع بيننا وبينهم عارضاً قابلاً للعلاج فهو ليس انقطاعا فى طبيعة الأشياء . ولكن أينشتين يستعمل ، ولابد أن يستعمل ، شفرة فوق المتناول ، ويجب أن تبقى فوق المتناول ، إلا للقلة .

شفرة قد أذهب إلى الزعم أنها فى بعض المستويات فوق متناول الناس جميعاً ماعداه . فإذا كان هذا صحيحا ولو بعض الصحة ، وإذا كان صحيحاً أيضاً بهذا المعنى نفسه وإن اختلفت الدرجة ، أن التعبير عن المعرفة كلها يسير نحو حالة شفرية ، فقد يبدو أن بابل عادت ثانية ، وربما لتلك الأسباب القديمة من انعدام التقوى .

ولكن هذه مسائل عليا ، ومن ليسوا منا طبيعيين يبعدون عن أرضهم فخير لنا أن نعود إليها .

وكل من لديه مهارة خاصة ، سواء أكانت فى النجارة أم رسم المناظر الطبيعية فى الفلاحة أم الكتابة ، يعلم أن اطلاعه على صنعة رجل آخر يجدده فى صناعته . ومن كانت صناعته الكلمات يسعده أن يلتفت إلى فنون لا كلام فيها كالموسيقى أو الرسم . فهى الغيث فى تلك المواسم الجدباء التى يعرفها كل الفنانين إذ يتصلب الفكر قبل الأوان إلى جمل ، وحتى التجربة نفسها قبل أن تنشر ليأخذ فيها الخيال تنحبس فى صف من النظم والإيقاع لتذبل هناك .

وفى مثل هذه الأوقات يكون الهروب من الظلمات ، والنفاذ شيئا ما إلى سر صناعة أخرى فقداناً للذات وتجديداً للذات وقد أتيح لى مرة أن أعيش بضعة أسابيع بين زراعى الكروم فى شارنت ، وأتعلم شيئاً من فنهم ومن الصنعة المتأنية لدى صانعى براميلهم . وأتيح لى مرة أخرى أن أنفذ إلي مؤخرة دكان صانع ساعات حيث كان يصلح ساعات الحائط أو يصنع اللعب المسحورة أو يمارس في تواضع فن « سلينى » بما كان لديه من معادن ثمينة – كل ذلك فى عناية الفنان المتساوية بأشغاله المتعددة . ولكن هذه كانت تجارب نادرة لا يسهل تكرارها ، ولم يكن لى فيها أكثر من دور المشاهد . أما التأثير الأعمق الذى تلقيته فقد كان حين تعودت أن أذهب كل أسبوع ، على مدى سنوات عدة إلي مرسم فنان ، وأرسم من عنده من أصحاب الصور ومن النماذج رسوماً لن تعرض أبداً ، ولا تملك ما تعطينى إياه سوى أنفسها ، وتنال منى من ثمة إخلاصاً مطلقاً لا قلق فيه . فإذا كان الرسم رديئاً ذات يوم فقد كان رديئاً فى نفسه لا فى حكم الآخرين عليه ، وإن كان أقل رداءة فلغير ثنائهم المشجع .

وكان الرسام نفسه من السماحة بحيث لا يثنى على ولا يلومنى ولا يعلمنى ، وإنى لمدين له بالشئ الكثير . فقد كان يبيح لى أن أتحرر من تخصصى فأعود إلى محبرتى متحمساً متجدداً .

والكاتب الذى لا يرسم قد يجد فى الفنون البصرية أيضاً تجديداً من هذا النوع نفسه ، بشرط لابد منه وهو أن يفقد نفسه فيها . فإذا دعاه الرسامون لرؤية عملهم ذهب بصفتين : بصفة فرد من الجمهور ، وبصفة أنه هو نفسه عارض أمام الجمهور وإن اختلفت الواسطة . ويكون كل نصف منه حفيظاً على النصف الآخر . فبوصفه

زميلا فى الفن يتعلم كم يتحمل الرسامون وكم هو غير محق فى أن يشكو . فهو يستطيع على الأقل إن يتعلق بوهم سار أن كتابه يقرأ فى هدوء بجانب مدفأة القارئ - يقرأ لذاته ولا يعبر كواحد من ألف كتاب كلها يطلب اهتمام القارئ . وهو يتخيل أيضا أن جسم القارئ مستريح ، وأن لديه كرسياً لا بأس به ، وأن تأمله لا يقاطع دائماً بتعليقات الآخرين . وهو يرى كيف يختلف الأمر فى أى معرض لأدهان على قماش ، فكل أمرئ يجادل ويخاصم ، وهذه صورة يحكم عليها بأنها دون صورة لاتمت إليها بصلة لا فى الغرض ولا فى الطريقة ، والناس كلهم يعبرون . ولعل الناس - لو يعلم ! - يحكمون على كتابه بهذه الطريقة نفسها ، أو يطوونه دون اهتمام ، ولكنه على الأقل مرحوم من معرفة ذلك ، أما الرسامون فإنهم يشهدون هذه الأشياء .

وبوصفه واحداً من الجمهور تثقفه نفسه الأخرى التى تمارس فناً مغايراً يتعلم أن يسير بحذر فهو يحاول في كل صورة أن يتبين مقصد الرسام ويتفهم طريقته ، أن يرى العمل - إن صح هذا التعبير - من وجهة نظر الفرشاة ، بل أعمق ، أعنى من وجهة نظر العقل المنشئ ، فلئن كان صحيحاً أن العمل الفنى يجب أن يثبت أو يسقط بتأثيره ، إنه لا يمكن أن يؤثر تأثيراً صحيحاً إلا إذا كان المشاهد « مفتوحاً » له ، وهو لا شك مقفل أو نصف نصف مقفل أمامه أو يدرك ما يرمى إليه الفنان .

وإذا تركنا الجرى وراء البدعة أو المكانة جانباً ، فإن الخطأ الذى نتعرض للوقوع فيه بأعظم اليسر حين نحكم على صورة هو هذا بالتحديد أننا لا نهتم إهتماماً كافيا باكتشاف ما يرمى إليه الفنان والشعور به ؛ ونميل بدلا من ذلك - مهما تكن المدرسة التي ننتمى إليها - أن نطلب فى الصورة أن تكون مرسومة بقدر معين من « التمثيل » ، وأن نسقطها لكونها مسرفة فى التمثيل أو ناقصة التمثيل ، قائلين إنها « قديمة » أو « بدعة » ، وكأن فى أمر التمثيل هذا صواباً مطلقاً أو كأنه لم يكن طوال تاريخ الرسم تذبذب بين « المشابهة » وعدم المشابهة . وهنا شرك آخر في طريق الحكم وهو الامتداح أو الذم للصورة نفسها بل لموضوعها . فكل منا - بما أننا بشر - تستهويه بعض الموضوعات أكثر من بعضها الآخر ، وكل منا - بما أنه قد ورث مواضعات معينة أو تمرد عليها - يجد نفسه أكثر ارتياحا عند نقطة معينة على سلم التمثيل ، بين المشابهة الشديدة (مهما يكن معنى كلمة المشابهة عندنا) والتركيب المحض فى الشكل واللون ؛ ولكن هذه الميول وإن تكن خير ما يعتمد عليه لتقرير شراء صورة ومعايشتها أو الإعراض عن ذلك ، فإنها ينبغى ألا تقودنا إلى المجازفة بالقول إن صورة ما ، جيدة

أو رديئة فجودتها أو رداء تها تتوقفان على رؤية الفنان وعلي مهارته فى التعبير عن هذه الرؤية . وعلينا أن نكون بأنفسنا تقديرنا العسير لهذين العاملين ، ومن المحقق أننا لا نستطيع أن نفعل ذلك إذا لم نحاول أولا أن نرى العمل الفنى متعاطفين ، أى ألا نكون ضد الفنان بل معه ، وأن ننظر من وجهة نظر عقله وفرشاته حريصين على تقبل درجة تمثيله أكثر من حرصنا على التمسك بدرجة تمثيلنا ، ثم شديدى الحرص على أن نكتشف اهتمامه هو بموضوعه فحتى أثقل رئيس مجلس بلدى وأثقل هيئة يمكن أن يكون فيهما إثارة لرجل ذى عينين ، ويجب أن نكون داخل عينى الفنان قبل أن نجرؤ على القول بأن صورته لا معنى لها .

هكذا يود الكاتب أن يقدر عمله ، فهو حين يقف أمام لوحة فى معرض لا يسمح « للفرد من الجمهور » فيه أن يكون متسرعا أو عابراً ، أو أن يتكلم بكلمات الثناء أو اللعن الصغيرة الفارغة التى تقال بسهولة شديدة . بل يعلق الحكم ويمضى ، أو يستحضر كل ما لديه من بداهة ومعرفة ، وهناك صور لا يستطيع أن يكتشف استجابة لها فى نفسه ، فهى تبدو خالية من الدافع الصادق ، مجرد رسم متعب ، أو على طرف النقيض من ذلك محاولة الإثارة دهشة الجمهور العادى فيجد نفسه مغرى بأن يستعمل عنها كلمتين هما أخطر ما في النقد جميعا « غير أمين » أو « غير صادق » – كلمتان يندر أن يكون لهما ما يسوغهما ، فإن العناء العظيم في الفن لا يحتمل عبثاً . وخير من ذلك أن يقول : « أنا لا أفهم هذا الرجل بعد » ثم يمضى دون أن يقدح فيه ، أو فليقل : هذا الرجل يبدو لي مفرط النعومة ، أو نصف ميت ، أو خالياً من العيب إلي درجة معيبة . وليتذكر أندريا ، وليتذكر قبل كل شيء أنه لا يوجد فن ردئ لأنه « غير معاصر » ولا جيد لأنه معاصر . فالاعتقاد بأن « المعاصرة » هى فى نفسها فضيلة يرجع إلى أن بعض الفنانين الذين لا يستخدمون لغة معاصرة يقلدون الأساتذة السابقين تقليداً صريحاً ، وكأنما لا يخطر ببال من يخشون أن يعدوا متخلفين أن كثيراً ممن يستخدمون واسطة معاصرة يقلدون الأساتذة الحاضرين تقليداً لا يقل صراحة ، أو أن أولئك الذين يتعلقون بتقاليد أقدم قد لا يكونون مقلدين على الإطلاق بل أعمق أصالة إذ يحاولون أن ينبتوا فرعاً جديداً من الساق الأصلية بدلا من أن ينبتوا غصنا جديداً من الفرع الأحدث أو الأكثر معاصرة . إن كلمتى « معاصر وغير معاصر » كلمتان غير نقديتين ، قائمتان على الهوى ، إذا أخذتا دليلاً على القيمة الفنية واستعمالهما يؤدى عند كل من طرفى الجدال إلي جمود القلب ؛ ولأن يكون قلب المرء جامداً أمام فنان أصيل ، ذنب من تلك الذنوب التى تطعن الخير كله فى العالم .

وإن الكاتب ليشعر بذلك حتى وهو فى زحمة أى معرض أنيق ، وإنه ليلزم الحذر ، فخياله يحمله من الحائط المغطى بالصور إلى المرسم المنعزل ، ومن القماش الممتلئ إلي القماش الخالى ، ومن هذا إلى اليد ، ومن اليد إلى العقل ؛ وببطء ، وبالتعاطف الأخوى وخبرته الخاصة عن الورقة الخالية والجمل التى تكتب عليها بكل ذلك الوجدان والضغط والأمل والحزن ، يبدأ يحس الفرح والنقص فى الصورة التى أمامه ، ويدرك بعض الإدراك معنى أنها رسمت ، منذ تناول الفنان الفرشاة إلي أن وضعها . وبالرغم من هذا كله فإن أهواءه التى لا فكاك له منها أو قلة معرفته بصنعة الرسام قد تشوه نظرته إلى هذه الصورة بالذات ، ولكنه يكون على الأقل قد أنقذ نفسه من إثم جمود القلب ولعله أن يكون قد أخطأ الفهم ، ولكنه فتح نفسه للفهم ، وأي فنان فى أى واسطة لا يمكنه أن يطلب من الجمهور أكثر من هذا . قد يأمل فى أكثر منه ولكنه لا يمكنه أن يطلب أكثر منه . وعليه هو والزمن أن يعملا الباقى .

ولعل كون الكتاب كثيرا ما يتعاطفون تعاطفاً ذوقياً مع فنون التصوير والرسم هو من بين الأسباب لذلك التاريخ الطويل من الصداقة السارة المنتجة بين من يكتبون ومن يرسمون . وقوة هذا التاريخ ظاهرة اليوم كما كانت ظاهرة فى !الأيام الأولى « للنيو إنجلش » أو فى باريس على موائد « النوفيل آثين » وقد يمكن تتبعهما أكثر من ذلك خلال حفلات العشاء فى دار رينولدس إلى نادى الكيت كات وما قبلهما . والإضافة التى يقدمها الكتاب فى هذا الارتباط واضحة وضوحاً كافياً على السطح . رغبة فى فهم الرسم وتفسيره كأحسن ما يمكن أن يفسر بالكلمات ؛ ولكن من البين أن مساهمة الرسامين فيه ليست من هذا النوع نفسه ولا يمكن أن تكون كذلك ، فإذا لم يكن فى مقدور الكاتب أن يصف صورة فإنه يستطيع كما أثبت ماكول مرات كثيرة أن يمكن الآخرين من رؤيتها لأنفسهم ، وأن يثير الاهتمام بها أو يعمقه ؛ أما الرسام فلا يمكنه أن يؤدى مثل هذه الخدمة للكتاب إنه يستطيع أن يرسمه ، ولكنه لا يستطيع أن ينقده بالرسم ، بمعنى أن يكشفه كشفاً تاما ، ومن المشكوك فيه فى أكثر الأحيان أن يهتم بذلك ، حتى لو استطاع . فقلما يهتم الرسامون بالعملية التنيكية فى الكتاب كما يهتم الكتاب كثيراً بالعملية التكنيكية فى الرسم وقد كان مور يتكلم ساعات فى إهتمام المتحمس ، عن الناحية التكنيكية من عمل ستير ، ولكن لو قيل لستير إن مور مشئ مرة أربع ساعات ، وهو فى شيخوخته ، يناقش صديقاً فى كيفية التخلص من استعمال موصولين في جملة واحدة . لسأل ستير : وما معنى استعمال موصولين ؟ » على أن الأرجح أن يغلبه النوم .

الغالب أن ينسى الناس جميعاً ما عدا الكتاب المحترفين – وحتى هؤلاء قد ينسون – أن هناك صنعه صابرة للكتابة . وليس هذا بمستغرب . فأى إنسان يمكنه أن يكتب إلى درجة ما ، تغمس قلمك ثم « تقول ما عندك ، كما يزعم من لا يعلمون . ولكن صعوبات الرسم أظهر فحتى أشد الناس جرأة يخضعون للتلمذة ، وهناك مدارس وأساتذة ، ومن المعترف به على العموم حتى من الجهال الذين يعمون عن هندسة النثر أن هناك شيئا يجب تعلمه فى وضع الأذهان . وبعض ما يجب تعلمه ، يمكن تعليمه وتمثيله للنظر في حيث إنه لا يكاد يوجد شيء مما يجب تعلمه عن الكتابة ، يمكن تعليمه فى المدارس . إن صنعة الكاتب رواغة إلى حد موئس ، حتى عناصرها أقل أن تمسك من عناصر صنعة الرسام . وقليل هم أولئك الذين يقفون عند مناقشة استعمالات التركيب النحوى التى يرجع إليها وضوح أديسون وصفاؤه لانه لا أحد فى الحقيقة يمكن أن يحدد ذلك بالدقة ؛ فى حين أنه من الممكن أن يوصف بتحديد أكثر جداً كيف كان كونستابل يوجد إحساسا خاصا بالضوء . فمهما يكن ما يضيفه الرسامون إلى العلاقة بينهم وبين الكتاب ، فإنه ليس حماسة خاصة للنفاذ إلي فن الكتابة وإعادة تفسيره .

ومع ذلك فلعله يظل صحيحا أن الرسامين يعطون أكثر مما يأخذون فالكاتب يستمد من صحبتهم دافعا عجيبا . فما أحقهم بالحسد أولا ! إنهم يستطيعون أن يبتعدوا عن عملهم فى أى مرحلة من مراحل التكوين ويرونه كله ، وذلك مالا يستطيع الكاتب أن يفعله أبدا . فعمله ينزلق منه صفحة بعد صفحة وهو يكتب الصفحات ، وجملة بعد جملة وهو يكتب الجمل ، وشكله غير المكتمل يجب أن يحمل دائما فى ذاكرته ، أما عملهم فإنه أمامهم دائما ، وما يعملونه في هذه اللحظة ، كل حركة حاضرة من فرشاتهم يرى على الفور فى علاقة بما وضعوه على القماش قبل ساعة أو قبل شهر ومقدرتهم هذه على إبعاد عنصر الزمن من تكوين عملهم تمنحهم حرية تنتقل إلي الكاتب بصحبتهم ففنهم يبهجه وينعشه لأنه يحل مشكلات تتصل بمشكلاته ، وإن تكن مختلفة عنها اختلافا عجيبا . تتصل بها اتصالا قريبا في الجوهر ، وتختلف عنها اختلافاً بعيداً فى الممارسة ، حتى أن تأمله لها كثيراً ما يريه فى ضوء جديد كاشف صعوبة كانت من قبل تحيره . فقد يلاحظ مثلا كم يتفق للفنان . حين يضيق بالفقرة التى تحت يده ويحل به التعب أو اليأس ، أن يلتمس نفس العلاج . فهو يضع فرشاته ويبتعد عن حامله ويبعد عينه وعقله عن القماش والمشكلات التى تجمعت عليه ، ويجلس

فى هدوء يتأمل النموذج أو المنظر . فالذى فعله في الواقع هو أنه كف تماماً عن التفكير فى الطريقة ورجع عامداً إلي إدراك الطبيعة . فبينما كانت الفرشاة فى يده ، كان النموذج ورسمه فى علاقة مستمرة خلال عقله . وظل جانب القوة فى هذه العلاقة ينصب تدريجا على رسمه والمشكلات التكنيكية فيه تشغله ، فلم يعد النموذج منبع عمله فى الرسم ، بل محورا ترجع إليه ، ولا يزال يتباعد أكثر فأكثر . والخلاصة أنه بدأ يرسم رسما فكريا ، بدأ يرسم من رأسه لا من حاسته البصرية .

والآن حين ابتعد عن لوحته . ونظر إلي النموذج وحده وإلى تخيله الجديد للشئ المرئي ، فإنه يعود إلى حاسته البصرية ، يعود إلي أصوله ، ويسأل : لا تلك الأسئلة المنفصلة الخاصة بالطريقة ، بل تلك الأسئلة الأصلية التى جعلته رساما من أول الأمر حين ظهرت له ظهوراً ملحاً . وحين يدرك الكاتب ذلك ، يدرك أيضاً أنه كما يمكن أن يرتبك الرسام ويتباعد لمشكلة لون ، فكذلك يمكن أن يتباعد هو أيضا عن الأصول الطبيعية لغة تبعاً لمشكلة كلمات ، ويقول : لقد آن لى أنا أيضا أن « أعود إلي الحواس لا إلى تلك الليلة ويعود إلي الفقرة التى خلبته وحيرته طويلا ، يجد أن عيبها ليس عيباً فى البناء اللفظى ، كما كان يفترض بعناد ، بل هو الحقيقة البسيطة فى أنها استعملت أسماء الأزهار دون رائحتها ، والكلمات التى تنطقها امرأة دون جرس صوتها ، وإشارة يدها دون ملمس تلك اليد . هكذا يبتعد عن عمله كما يفعل الرسام ، ويرى موضوعه بعيداً عن أى محاولة لوصفه .

على أن التوازى غير تام . فلا فن يمكن التحدث عنه بدقة فى لغة فن آخر . ولعل الذى يجعل الموازاة بين فن الرسام وفن الكاتب ذات قيمة للكاتب ، هو أنها غير تامة . فهى تمكنه من أن يرى مشكلاته ، مرة بعد مرة ، خلال عدسة مبسطة ، وأن يخرج من تعقيدات واسطته هو إلى ما فى واسطة الفنان من مباشرة أكبر – أو هكذا تبدو له ففى كل فن عنصر من السذاجة ضرورى لسلامته ، وكل فنان معرض دائماً لأن يفقد اتصاله به فى صراع الممارسة ، ولكنه وإن فقده هو نفسه للحظة ، فإنه لا يزال يتبين فضيلته بيسر ، ويبتسم له ويتعلم منه ، فى الفنون التى لا يمارسها ، وبذلك يمكن أن ترجع إليه ذكرى ما فقط ، فيجده ثانية . ولا يصدق هذا فى أحد كصدقه فى الكاتب الذى يترك مكتبته إلي مرسم . فحين شعر أنه شاخ فى الكلمات يرى فى فن الرسم تلقائية ونضارة تبهجه وتشجعه ، وفوق كل شىء اعتمادا على الطبيعة يقارن باعتماد الأطفال والقديسين . ويسأل كوهسى فى مقالة : لماذا يسر الرجل الفاضل بمناظر الطبيعة ؟

« لهذه الأسباب : أنه يمكنه أن يغذى طبيعته في منعزل ريفى ، وأنه يمكنه أن يقابل فى الريف دائماً صيادين وحطابين ونساكا ، وأن يرى تحليق الفرانيق ويسمع صياح القردة . إن ما ينفر من الطبيعة البشرية عادة هو صخب العالم الترب وإغلاق المساكن البشرية وهناك أوقات فى حياة كل كاتب ، يهن فيها عزمه ، وتبدو له واسطته وهى الكلمات ، كأنها صخب عالم ترب . وعمل الرسامين وصحبتهم خلاص شبه معجز من هذا الشعور « بالإغلاق » فهو بينهم كمسافر فى بلد يسر به لثلاثة أسباب : أنه يحبه ، وأنه يفهمه بعض الفهم على الأقل ، وأنه ليس بلده ومع أنه قد يغبط ساكنيه فإنه لا يمكنه أن يغار منهم ، كما أنهم لا يمكنهم أن يغاروا منه فسياستهم لا تعنيه . وإذا منوا بثورة فإنه لا يعزل . ومهما يعكف على ملاحظة فردياتهم المختلفة فإنه لا يزال يدرك أن فيهم خلق مهنتهم ، كما يمكن أن يقال عن الفرنسيين إن فيهم خلق قوميتهم . وهذا الخلق يختبر خلقه هو ، ويقويه ويحييه . إن جواهر الناس انعزالية لا اجتماعية وما يكونه المرء يكونه وحده . وحرية الاتصال ، والدخول في معامل أناس آخرين ، تمكنه من أن يقبل بشجاعة وحدانية إنسانية . إنها الحد الفاصل بين انعزال منتج وسجن عقيم .

الكتاب الثانى

الأدب والإنسان الغربى

من عصر النهضة إلى عصر التنوير

تأليف

ج . ب بريستلى

ترجمة

شكرى محمد عياد

كلمة المترجم

بينما كنت أعمل فى كتابى «الإبداع والحضارة : آفاق جديدة لتاريخ الأدب» ، أخذت أقلب فى مكتبتى كالعادة ، فاسترعى نظرى هذا الكتاب الذى كنت قد اقتنيته منذ سنوات لا أذكر عددها ، واكتفيت يوم اشتريته بنظرة عابرة إلى محتوياته - كالعادة أيضاً - آملا أن أفرغ له فى يوم من الأيام .

وأول عهدى بمؤلفه «جون بوينتون بريستلى» يرجع إلى ربع قرن تقريبا ، وقد ساقت إلىَّ المصادفة مسرحيته «حلم يوم صيف» فوجدت فيه نوعاً من أخوة الروح التى تسمو فوق الجنس والوطن والعقيدة ، ولاتعرف الغنى والفقر ، ولاتعترف بتقسيم العالم إلى أول وثان وثالث . ولا أعنى فقط أنه ينظر إلى الحضارة الغربية التى ينتمى إليها بمنظار إنسانى ، فقد يشبهه الكثيرون فى ذلك ، ولكننى أعنى أنه - فوق هذا - يعشق الاتزان ، ولاينساق وراء عواطف الحب والكره ، وهى ملازمة لطبيعة الإنسان .

وقد قرأت هذا الكتاب فإذا هو قريب جداً من فكرتى عن تاريخ الأدب ، صحيح أنه معنى فقط بالآداب الغربية ، وتاريخ الأدب كما أتصوره عالمى (فى وجهة النظر إن لم يكن فى مدى الرؤية) ، ولكن مَن مِن المؤلفين الغربيين استطاع أن يعرف بالآداب الغربية مجتمعة ، وأن يدرس فيها وبها الإنسان الغربى فى قوته وضعفه؟ لا أحد ، فكتابه هذا فريد فى الدراسات الأدبية الغربية على قدر ما أعلم . ولو لم تكن له إلا هذه الفرادة لكانت كافية لأن أعكف على ترجمته ، حتى أضع بين يدى القارىء العربى عرضاً شاملاً للآداب الغربية يأخذ بيده إليها قارئاً متذوقا ودارساً متفهما . فما بالك والكتاب نفسه - مع هذا - تحفة أدبية ، يحرص المترجم على أن يؤديها بكل مافيها أو بمعظم مافيها من طلاوة الأسلوب وحلاوة الدعابة ! ما أبعد هذا عن «تاريخ الأدب» الذى تعلمناه - أو حاولوا أن يعلمونا إياه - فى المدارس وحتى الجامعات ! ولكن هذه قضية لا أريد أن أشغلك بها الآن .

نعم ، إن بريستلى يتحدث بصراحة عما يستحسنه أو لايستحسنه فى كتَّابه الكثيرين ، ولكن هذا - فى نهاية المطاف - هو عمل الناقد ، وبريستلى ناقد قبل أن يكون مؤرخ أدب ، ومبدع قبل أن يكون ناقدا ، والمبدع ينقد فلا يكون إلا مبدعًا ،

والمبدع والناقد كلاهما مشغولان بالقيمة ، بالفن ، بما نسميه الجمال . وإنما تختلف أساليب النقاد فى عرض أحكامهم الجمالية بحسب نوع القراء الذين يخاطبونهم ، وموقفهم من هؤلاء القراء ، فالناقد الأكاديمى الذى يكتب لأكاديميين ، يلتزم بالمنهج السائد فى النقد، فإذا كان المنهج السائد اجتماعيا فهو يربط الأثر وصاحبه ببيئة اجتماعية معينة، أو بموقف إيديولوجى معين ، وإذا كان المنهج بنيوياً فهو يحاول أن يفتت الأثر ليعيد تركيبه من جديد كما يفعل الطفل بلعبته الجديدة (وسيتركها - بالطبع - مائة قطعة) . وفى جميع الأحوال يفر الناقد الأكاديمى من إبداء أى حكم بالقيمة كما يفر من الموت . ولكن پريستلى ليس ناقداً أكاديميا (لقد حصل على الماجستير فى الأدب من جامعة كمبردج ، وكان فى استطاعته أن يواصل مسيرته فى الجامعة ، ولكنه اختار الصحافة الأدبية) والأدب عنده عشق قبل أن يكون حرفة ، والقارىء صديق يحدثه بلا كلفة . وإذا كان من الطبيعى - والواجب - ألا تسبق الصديق بحكمك مكتفيا بأن تعرض عليه تجربتك المباشرة (وهو مانسميه الموضوعية فى النقد) ، فإن الأمر يختلف حين تتسع مساحة العرض ، وتتعدد زوايا النظر ، فيجد الناقد نفسه مضطراً فى بعض الأحيان إلى تقديم النتائج قبل المقدمات .

وهذا مايفعله پريستلى فى حديثه عن ديدرو مثلا . ومع ذلك فمن العسير أن تقول عن كاتب واحد من الكتاب الكثيرين الذين تحدث عنهم وعن أعمالهم (فالإنسان الفرد والإنسان الجنس والإنسان الفنان والإنسان الذى يعيش فى مجتمع ، زوايا متعددة ينظر منها پريستلى إلى الآثار الأدبية ليعطينا فى النهاية صورة حية كاملة الأبعاد لهذا الإنسان المركب) إنه ظُلِم أو حوبى لنزوة أو هوى فى نفس المؤرخ الناقد . إن الفن عند محبيه الصادقين ارتفاع فوق النزوات والأهواء ولن يُكتب نقد له قيمة أو تاريخ أدبى له قيمة إلا بيد تعشق الفن .

وستكون لنا معا وقفة عند جون بوينتون پريستلى الناقد والمبدع فى فصل أضيفه - إن شاء الله - إلى الجزء الأخير من هذه الترجمة . فقد فرغ پريستلى من تأليف كتابه هذا سنة ١٩٦١ ، وقد جدت بعد ذلك اتجاهات فى الآداب الغربية أحب أن أتمم الكتاب بالحديث عنها .

وماتوفيقى إلا بالله .

المترجم

مقدمة المؤلف

اصطلاح «الغربى» فى عنوان هذا الكتاب لا شأن له بكوننا خارج ستار حديدى ، وإنما يراد به معنيان قديمان : المعنى الجغرافى والمعنى الثقافى . فهو يشمل روسيا كما يشمل أمريكا ، وتخرج منه آسيا كلها . ولولا أن يطول العنوان كثيراً لخصصت «الإنسان الغربى» هنا بصفة «الحديث» ، فقصتنا تبدأ من النصف الثانى من القرن الخامس عشر ، بعد أن اخترع جمع الحروف فى الطباعة أو على الأقل بعد أن أدخل هذا الاختراع فى أوروبا ، وهو الاختراع الذى أوجد الكتاب كما نعرفه الآن . وإذن فأدب العصور الوسطى خارج عن مجالنا ، ومع ذلك يتبقى لنا خمسة قرون – على وجه التقريب – من الأدب فى جميع أشكاله ، وهذا فوق الكفاية لمؤلِّف واحد كى ينظر إليه مع قارئه .

ولا يغيب عن بالنا – رغم هذا – أن تلك القرون تمثل أقل من خمس الزمن الذى نملك سجلات تاريخية وأدبية عنه ، وأقل من واحد على خمسين من الزمن الذى مر على أسلافنا الأوائل : جيل قصير العمر ضائع الأثر يعقب جيلا ، وهم يشكلون ويلّونون – شيئا فشيئا – تلك النفس البشرية التى ورّثونا إياها كما ورّثونا جهازنا العضلى وجهازنا العصبى ، ما فى ذلك ريب . فالناس الذين يتراءون لنا فى هذا السجلّ بقرونه الخمسة ليسوا نتاج تلك القرون فحسب ، بل إن وراءهم آلاف الأجيال من الكائنات البشرية التى اكتسبت صوراً معينة من السلوك والشعور والفكر سلمتها لمن بعدها ، فوجدت طريقها إلى الأدب ، إما نابعة من اللاشعور وإما بارزة فى شتى التعديلات الواعية التى تدخل فى تكوين الثقافة نفسها . ومع أن أموراً كثيرة حدثت خلال هذه القرون – حتى أن تسارع إيقاع التغيير فى عصرنا الحاضر يبدو مرعبا – فمن الواجب أن نظل على ذكر من أن مسيرتنا فى الزمن طويلة جداً ، تعرج فى الماضى نحو عتمة ماقبل التاريخ ، أو – إن قلبنا الصورة – أن البشر الذى صنعوا تلك الرسوم الملونة الرائعة على جدران الكهوف – فى لاسكو مثلا – وعمروها بالحيوية والوجدان السحرى ، يصح أن يقال عنهم إنهم لايزالون أحياء فينا اليوم . إن هذه القرون التى نعرفها أكثر من غيرها مفعمة بالتاريخ وماصنعته يد الإنسان حتى لقد ننسى أنها تمثل قسما صغيراً جداً من سيرة حياته . وقد حاولت فى هذا الكتاب على الأقل أن أمد البصر نحو منظر يقوم خلفه على مسافة ما .

وليس هذا كتاباً تعليميا ، ولو كان كذلك لما ارتبط اسمي به ، فقد نفضت يدى من صنعة العلم ، وقد قلت عن هذا الكتاب : «لم يكن من المستطاع أن يكتبه شاب ، لأن الشاب لم يقرأ ما يلزم لكتابته ، أما الشيخ الذى يمكن أن يكون قد جمع القراءة الكافية له فسوف ينهاه عقله عن كتابته» . وإذا كان عقلى لم ينهنى فأقدمت ، حين يحب معظم الناس أن يتساهلوا أو يجلسوا فى الشمس ، على النهوض بعمل ضخم ينطوى على كثير من الجهد والإزعاج (لدى مايقرب من ١٠,٠٠٠ كتاب وأكاد لا أجد واحداً منها إلا بعد أن أفتش عنه) فلم يكن ذلك لأن فكرة استهوتنى فى أن أصنع شيئا بنصف قرن أو نحو ذلك من القراءة الواسعة – وإن تكن متشعبة ، والتجارب الكثيرة – وفائدتها فى هذا العمل لايستهان بها – بين الكتابة والنشر ونقد الكتب وكتابة المسرحيات وإدارة الفرق التمثيلية ، وهى تجارب أبعدتنى – إن جاز هذا التشبيه – عن صالة العشاء التى يمكنك أن تلقى فيها كثيراً من النقاد ومعظم مؤرخى الأدب ووضعتنى فى المطبخ حيث تطهى الأطباق . إنما الفكرة التى زينت لى القيام بهذا العمل حقا ، حتى تورطت فيه هى أن عصرنا عصر أزمة لامثيل لها ، عصر يجب أن تتخذ فيه أشد القرارات حسمًا ، وأخطرها أثراً ، وأن معرفة ما بالإنسان الغربى من خلال الأدب الذى أبدعه واستمتع به يمكن أن تساعدنا على فهم أنفسنا (وقد ساعدتنى أنا على ذلك حين اشتغلت بهذا العمل) وعلى أن ندرك فى أى موضع نحن الآن ، وكيف وصلنا إلى هذا الموضع .

وإذن فليس هذا تاريخاً أدبيا ، وإن كان من الممكن ، عند الضرورة ، أن يقوم بهذه المهمة ، وقد ألحقت به أربعين صفحة من التراجم المختصرة راجيا أن ينتفع بها بعض القراء . ولكن المقصد النهائى – كما يدل العنوان – هو الإنسان الغربى لا الأدب. فأنا لم أفكر فى وضع دراسة أدبية خالصة للأدب . ولكن لو أن كتاباً من عشرين جزءاً وُضع فى تاريخ الإنسان الغربى لجاز أن يكون كتابى هذا هو الجزء المخصص لأدب ذلك الإنسان . والواقع أنه كانت أمامى دائما فكرة مبهمة عن إنسان غربى مركب ، فكل شيء مرتبط به . لقد كان ثمة إشكال رهيب فى تقرير أى الكتاب يجب أن تنقد أعمالهم ولايكتفى بمجرد الإشارة إليهم ، ولم يكن من الممكن أن يُنظر فى ذلك إلى أى اعتبار قومى ، فكان الحل هو اعتماد وجهة نظر هذا الإنسان الغربى . (وقد يُعترض على ذلك بأن الذى يقرر فى الحقيقة هو أنا ، فالمرجع الأخير إلىَّ ، وجوابى على هذا الاعتراض هو أنى أنا الإنسان الغربى الذى أعرفه أكثر من غيره) .

وقد حاولت أيضا أن أظل واعيا بصفة الأشخاص الذين يمكن أن ينتفعوا أكثر من غيرهم بهذا النوع من الدراسة . إنهم ليسوا على أحد الطرفين : فلا هم النقاد وأساتذة الأدب (وإن كنت آمل أن يقرأه بعضهم) ، ولا هم الجمهور العريض جداً ، الذين يطلبون الثقافة المعبأة فى زجاجات وعلب ، ثقافة الخلاصات والمختصرات (وإن كنت آمل أن بعضهم سوف يقرءونه أيضا) . ولكننى قصدت على الخصوص إلى الأعداد الكبيرة من الناس فى مختلف الأقطار ، الذين يملكون الذكاء الكافى والحساسية الكافية للاستمتاع بمعظم الأدب الجيد ولكن لديهم أسبابا قوية متعددة للابتعاد عنه ، ولاسيما أدب العصر الذى نعيش فيه ، وهو الذى خصصت له القسم الأكبر من هذا الكتاب . فكثير من النقد الأدبى المعاصر موجه لقلة من الأشخاص الذين يهتمون بالأدب اهتماماً شديدا ، أو للطلاب الذين يكلَّفون قراءة هذا النوع من النقد . وهكذا يبقى كل أولئك الناس الآخرين فى حيرة مما يجرى . وقد يكون هؤلاء الأشخاص هم الأهم والأقوى تأثيرا من بين أعضاء المجتمع العالمى الحديث ، المنوط بهم اتخاذ القرارات التى يتوقف عليها مصير الإنسان الغربى الآن . على أننى تجنبت الدخول فى مناقشات حول النقد والنقاد ، إلا إذا لم أجد من ذلك بدا . والكلب لايعض فى أذن أخيه .

وفى ختام هذه الكلمة أسأل القارىء أن يتسامح فى قبول الحدود التى لولاها لما أمكن القيام بهذا العمل . فسيكون سيرنا فى كثير من الأحيان مضطرباً ، نسرع مرة ونبطىء مرة ، فى طرق وعرة . وسيكون التعليق أثناء السير خاطفاً أحيانا ، فضفاضاً أحياناً ، وربما كان متعسفا ، جامداً ، ظالماً. ومع ذلك فقد نستطيع معا ، إذا منحنى القارىء ثقته وتعاونه ، أن نتعلم شيئا عما صنعه الإنسان الغربى بأدبه ، فيما تتملكه وتحيره وتلهمه أفكار ومشاعر كثيراً مابدت له جديدة لا لسبب إلا أنها عريقة فى القدم.

القسم الأول

الكرة الذهبية

١ - صف الحروف

بدأت طباعة الكتب فى الصين . ويرجع واحد من أقدمها إلى القرن التاسع ، وهو مطبوع على ألواح ، ولم يبدأ الصينيون تجاربهم فى الطباعة على حروف مصفوفة إلا بعد مائتى عام . ولكن لغتهم تستلزم حروفاً كثيرة جدا ، بحيث بدت هذه الطريقة منطوية على عناء شديد . وفى أوروبا استخدمت ألواح الخشب المصورة قبل منتصف القرن الخامس عشر ، ولكن «كتب الألواح» التى كانت كل صفحة منها محفورة على لوح خشبى مصمت عاصرت أوائل الكتب المطبوعة على حروف مصفوفة . وثمة جدل جاد بين الألمان والهولنديين والفرنسيين والإيطاليين حول تاريخ أول حروف منفصلة للطباعة وموطنها الأصلى ، ويميل الرأى العام إلى تسليم هذا الفضل للألمان ، بشهادة الكتاب المقدس باللغة الألمانية (والمعروف بكتاب مزاران لأن نسخة منه وجدت فى مكتبة الكردينال مزاران فى القرن السابع عشر) ، وقد قام بطبعه يوهان جوتنبرج فى مدينة مينتس . والأمر المؤكد أن معظم الطباعين الأوائل فى سائر البلدان قدموا من ألمانيا . وقبل أن ينصرم القرن كانت الكتب تطبع فى الأراضى الواطئة وإيطاليا وفرنسا وأسبانيا وإنجلترا ، وكان معظمها على درجة كبيرة من الإتقان ، فهى تفضل كثيرا تلك التى أخرجت أثناء القرنين السادس عشر والسابع عشر .

وقد تعلم وليم كاكستون ، أول طباع بريطانى ، فن الطباعة فى كولونيا ، ومارسه فى الأراضى الواطئة ، حيث كان يعيش منذ سنين كثيرة ويعمل رئيساً لشركة من بعض التجار الإنجليز . وقد أسس مطبعته فى وستمنستر سنة ١٤٧٦ ، وقبل أن توافيه المنية سنة ١٤٩١ كان قد نشر قريباً من مائة مجلد .

ولم تكن هذه الكتب باللغة اللاتينية كتلك التى طبعت فى الخارج ، بل كانت بلغته الوطنية ، وقد كتب وترجم الكثير منها . وكان يطبع أيضاً على حروف مخالفة فى شكلها للحروف القوطية والحروف الرومانية . وعلى الجملة فقد كان مجتهداً ومجدداً ، وإن الآداب الإنجليزية لمدينة له بالكثير .

على أننا نخطىء إن حسبنا أن اختراع الطباعة بصف الحروف نزل كالغيث على صحراء قاحلة ، فى عصر كان نسخ الكتب فيه مقصوراً على قلة من الرهبان الذين نذروا أنفسهم لهذا العمل ، فقد انقضى ذلك العصر منذ أمد بعيد ، وكان النُسّاخ المحترفون وطلاب العلم يموّنون مكتبات كاملة ، ولاسيما فى إيطاليا ، حيث كان العلماء ذوو اليسار ، وكثيرون منهم عرفوا هم أنفسهم بجودة الخط ، يكلفون النُساخ بعمل كتب بديعة الخط والزخرفة . بل إن رعاة الأدب هؤلاء دأبوا لسنين عدة على السخرية من الاختراع الألمانى البربرى ، وكانوا يرفضون أن يقتنوا كتاباً مطبوعا .

ولكن الطلاب وأهل العلم الفقراء الذين كانوا لايقدرون على اقتناء مكتبة شديدة التواضع إلا بكثرة السفر ووجع الأيدى وكدّ البصر ، أقبلوا بشغف على هذه الصفحات المطبوعة ، التى سرعان ما أمدتهم بالنصوص اليونانية بل والعبرية أيضا . وبتزايد الكتب المنشورة مع اقتراب نهاية القرن ، نتج عن ذلك أمر يجب ألا نستغربه : ففى روما ، فى عهد ألكسندر السادس ، بدأ الرقيب عمله . إن السلطة – وللسلطة قدرتها على أن تحدس بعض الأمور – لم تلبث طويلا حتى عرفت عدوّها . إن الكتاب قد وصل.

وإن ذلك العصر الآخر الذى كان الراهب فى صومعته يضع له حدوداً للعلم والأدب قد أصبح بعيداً فى الزمن والروح كليهما أكثر مما نتصور عادة . لقد انقضى القرنان أو القرون الثلاثة التى يتألف منها العصر الوسيط أو القوطى بمعناه الصحيح ، انقضت بغير رجعة ، وذهب معها ماكانت تقوم عليه حياة الإنسان الغربى ، وما كان يؤطرها من دين صحيح ، كما كتب كارليل واضعا نفسه وقراءه فى قلب القرن الثانى عشر :

«... إن ديننا لم يصبح بعد شكا مريباً مرعبا ، ولا شقشقة مصطنعة أشد رعبا ، ولكنه يقين لا يقبل التساؤل ، قين عظيم مستقرهُ فى السماء ، يلف الحياة كلها وينفذ إلى كل شىء فيها . مهما نكن بعيدين عن الكمال فنحن هنا بصلواتنا ورءوسنا الحليقة وبالفقر الذى نذرنا أنفسنا له ، لنكون على الدوام شهوداً لاترد شهادتهم أمام كل قلب : أن هذه الحياة الدنيا بمتاعها وخيرها وشرها لاتنطوى على حقيقة ما وإنما هى ظل لحقائق أبدية لا حدود لها ، وأن عالم الزمان هذا إن هو إلا صورة هوائية منذرة لآيات تضطرب وترتعش فى مرآة الأبدية العظيمة الساكنة ، وأن لحياة الإنسان الضئيلة واجبات جليلة ، وهى وحدها الجليلة ، تصعد به إلى الجنة أو تقذف به إلى الجحيم...».

وهذا كله مما تدل عليه الكاتدرائيات القوطية العظيمة أروع الدلالة : تلك الأبنية الفسيحة الجامعة الغفل من الأسماء ، بدلالاتها الرمزية العميقة . كما عصراً يتسم بالضيق والجهل والوحشية إذا نظرت إليه من منظور معين - ولن نستطيع العودة إليه إلا إذا استطعنا أن نتوّزع بين الصوامع والقلاع والأكواخ - ولكن العقل الغربى بجانبيه الشعورى واللاشعورى سكن إليه ووجد السلام مع نفسه فترة قصيرة من الزمن ، وعرف من الترابط والتكامل فى ذاته مالم يعرفه قط منذ ذلك العهد . وإذا كان الأدب الذى أنتجه ذلك العهد قليلاً فلعل السبب فى ذلك أنه لم يكن محتاجاً إلي أى أدب ، والمؤكد على كل حال أنه ماكان ليفهم الكثير الكثير مما كُتب بعده ، صادراً عن نفوس ممزقة ، وشعور بالوحدة واليأس والضياع . لم يكن عالم أولئك الفنانين المجهولين الذين صمموا الكاتدرائيات ونحتوها وشيدوها كرة بين كرات كثيرة تدور حول نفسها ضائعة بين النجوم ، بل كانت منصّة خضراء ثبتت بين الفردوس والجحيم ، ومعظمها ديار للمسيحية ، فيها تدور الحروب بين الأمراء الإقطاعيين والأسر المالكة ، إذ لم تُعرف الشعوب المسلحة بعد ، وفيها يمكن أن يُعطى الشخص سلطاناً لأنه كان قديسا ، وفيها يتكلم العلماء لغة واحدة وهم يتنقلون بين مراكز العلم ، وفيها يسمى الخير خيراً والشر شرا ولايُعرف عذاب اختلاط القيم . إنه ذلك العصر الذى أخذ يسيطر على أذهان الناس فى عصور أخرى كما لو كان حلماً وطيف خيال حين ينظرون إليه لا كنظام سياسى اقتصادى أو بنية اجتماعية بل كحقبة من الزمان بلغ فيها العقل حالاً من الانسجام والشعور بالترابط. وما خلّفه الإنسان الغربى وراءه تماماً فى وقت من الأوقات - وإنه ليستسلم فى لحظات الهروب السهل للّعب بزخارفه الجميلة - ولذلك فإن كثيراً من أدبه تتردد فيه أصداء ذلك الإنشاد الجليل ، ولقد طالما جاء عبقرى بعد آخر وسأل نفسه كيف ومتى يمكن أن تستعاد تلك الوحدة بينه وبين الله ، وبينه وبين عالمه ، ولقد طالما صاح معبرا عن أمله ، وأرعد مطلقا غضبه ويأسه . فمازال الإنسان على مدى الأحقاب كائناً متدينا ، لايستغنى عن عبادة شيء ما ، وقد كان العصر القوطى بوعيه الدى يسمو صاعداً مع أبراج كنائسه هو آخر عصر فى الغرب يصح أن يوصف بأنه دينى .

كان العالم الذى عرفت الحروف المصفوفة طريقها إليه لتضاعف عدد الكُتب والعلماء قد أخذ ينسلخ من ذلك العصر منذ مدة طويلة . كان غرب أوروبا فى القرن الخامس عشر يعيش فى شفق العصور الوسطى المنهارة ، عدا إيطاليا التى كانت قد

أخذت تتطلع إلى عصر النهضة بأشعته الساطعة وظلاله الفاتكة . لقد كان زمنا غريباً . يحكى شكسبير نبرته فى مسرحياته التاريخية ، بوحشيتها وصخبها ، بصلابتها وثقلها المنذرين بالموت . (كذلك التقط تشارلس ريد الكثير من هذه النبرة فى روايته التاريخية «الدير والدار»). وربما كان دوقات برجندى ، ببذخهم وعنفهم وكبريائهم التى تقرب من الجنون هم الذين يمثلونه بين الحكام . ففى بلاطهم كانت تؤدى «رقصة الموت»(*)، وكانت الرمزية الصادقة الحية التى تميز بها العصر القوطى قد انحدرت واستحالت إلى تمثيل متحذلق ، ووحدة العقيدة والشعور فى الدين قد تحطمت كالزجاج المهشم وانقسمت إلى نِحَل وخرافات متعصبة وإلى إلحاد قانط . وكان بعض الناس الذين تعودوا أن يصلوا كل يوم قد أصبحوا يبكون مع الواعظ الجوال فى أسبوع ويدبرون جريمة قتل فى الأسبوع التالى . كان ثمة شىء تمثيلى مبالغ فيه فى مهرجانات تلك الأيام وعنفها على السواء ، شىء تشم منه - كما قال أحد الناس - «رائحة الدم والورود» . (وفى إنجلترا سمى الصراع الوحشى الطويل بين بيت يورك وبيت لانكستر، ذلك الصراع الذى أضر بالبلاد ودفعها إلى حافة الخراب «حرب الوردتين») لم يكن الإنسان فى ذلك العصر هو إنسان العصور الوسطى الحقيقية فى تدينه وقبوله لمكانه فى السلم الاجتماعى ، ولا إنسان عصر النهضة بفرديته الواضحة ، بل كان واقعاً بين عالمين ، فى زمن يبدو بلا قواعد ، وكأن الساعة قد اقتربت . لقد كان مقسماً بين واقعية جديدة ، تشوبها القسوة فى أحيان كثيرة ، وتكتسب نصيباً من ثراء المدن السريعة النمو ، وبين كبرياء وعنف مجنونين ، وخرافات وأوهام همجية إنها «رقصة الموت» التى لاتنتهى .

وعرف أدب تلك الفترة انقساماً مماثلاً ، بل فجوة متسعة بين ماتمتد جذوره فى الملاحظة والواقع ومايقوم على الخيال والوهم. فبينما كانت المدن تكبر، والقلاع تسقط أمام المدفع ، وبينما كانت الحرب نفسها تبتعد عن صفة الفروسية وتتخذ طابع الاحتراف الصارم ، وتصبح مسألة مال وتخطيط ، وأسلحة أثقل وبارود ، كانت قصص الفروسية والسيوفُ الماضية والغابات المسحورة وقلاع الهواء تسحر المزيد والمزيد من الناس . وبينما ظهر فى فرنسا - على سبيل المثال - لون جديد من الحكايات الهجائية

(*) ظهرت «رقصة الموت» فى أواخر العصور الوسطى ، كرد فعل لفظائع الإقطاع والحروب ، ولاسيما الطاعون الكبير (من ١٣٤٧ إلى ١٣٥٠) وقد مات فيه قرابة ربع سكان أوربا . فكان الراقصون يرقصون أمام خلفية من هياكل الموتى . وحملت هذه الرقصة فى الفن والشعر بمعان رمزية كثيرة. (المترجم).

التى تسخر من مُثل الفروسية ، ومذكرات سياسية واقعية ، كأشد ماتكون الواقعية ، مثل مذكرات كومين ، كانت القصص العجيبة عن شرلمان وأمرائه ، وأرثر وفرسانه ، المغامرين فى حلم الفروسية ، تحبك لإمتاع الغنادير والعقائل من طبقة النبلاء ، ومثلهم النساء والبنات فى الطبقة الجديدة ، طبقة التجار . وقد كانت الحكايات التى بنيت عليها هذه القصص - ولاسيما تلك التى ترجع إلى أصول كلتية قديمة - ذات دلالات رمزية عميقة ، وكثيراً ما انطوت على تفسير عميق للحياة ، إذ كانت فى جوهرها من معدن الأسطورة والفلكلور . (ومن أحسن أمثلتها حكاية «جاوين والفارس الأخضر» . ومن المؤكد أن الرمزية العتيقة والعنصر الأسطورى لم يختفيا تماما من السير التى نظمها مالورى حول الملك أرثر ، وقد أتمها سنة ١٤٦٩ ولكنها لم تنشر إلا سنة ١٤٨٥). ولكن ماكان من قبل نفاذا خياليا إلى المستويات العميقة لوجود الإنسان أصبح الآن ، وقد ارتدى زى القصة الخيالية - الرومانس - بعيداً عن الأرض وعن جذور وجودنا ، محلقا فى ممالك الوهم والتمثيل الخيالية . وإذن فقد وجد منذ الآن ذلك الانقسام الذى أصبحنا جد عليمين به : صدع لا يرمّه إلا الفن العظيم ، انفصال بين واقعية هازئة تتناول أسوأ الأمور على أنها قضايا مسلمة، وخيالية تتخلى عامدة عن كل ارتباط بالواقع ، حياة حالمة تحاول أن ترفض حتى المسئوليات النفسية عن أحلامنا . هذا الانفصال - وهو نوع من الفصام فى الفن - حالة مميزة لعصر الانتقال، أو رحلة مرتبكة بين عالمين . وقد عرفها القرن الخامس عشر ؛ ونحن نعرفها اليوم مرة أخرى ، فى كل مالدينا من أدب قصصى وأفلام سينمائية وبرامج تليفزيونية .

ولكن ذلك العصر كان فى تغير سريع . كانت الحروف المصفوفة تتخذ طريقها إلى مدينة نامية بعد أخرى ، وتجعل المطابع الخشبية فى حالة عمل دائم . وكانت أصناف كثيرة من الكتب تطبع الآن وتوزع . وكان علماء اليونان الذين فروا من وجه الترك قد بدءوا يمارسون التدريس فى المعاهد الإيطالية منذ مدة ، ولكننا ينبغى ألا نبالغ فى تقدير ما أسهم به العلم اليونانى فى العهد الجديد ، فقد كانت النهضة قائمة بالفعل فى إيطاليا . وعلى كل حال فإن إيطاليا بما حوته من أطلال الإمبراطورية الرومانية الماثلة فى كل مكان لم تكن قط بمنأى عن التأثيرات الكلاسية . وكان ثمة أمور جديدة وكثيرة تحدث فى شمال البحر الأبيض المتوسط وغربه ، وكثير من هذه الأمور كان يعادل فى أهميته - على أقل تقدير - إحياء الدراسات القديمة . كانت الحروب التى لا تنتهى فى حاجة إلى المال ، ومعظم هذا المال كان فى المدن ، عند التجار والمدنيين الذين لايمكن

إدخالهم فى التركيبة الإقطاعية كما أنه لايمكن تجاهلهم فى الوقت نفسه . (وماكان إدوارد الرابع ليتودد إلى تجار لندن ولا لينعم عليهم بلقب فارس من أجل نسائهم الجميلات فقط) وأصبحت هذه الطبقة الجديدة القوية ، التى سرعان ماشكلت أفكارها الخاصة ، راعية للفنون والآداب . فبدأت بقايا العصور الوسطى – فيما عدا المبانى العظيمة – تتداعى وتتحلّ فى عالم الأرصفة والمخازن ومكاتب الحسابات والأنباء الواردة من الوكلاء الخارجيين . لقد كان أثر التاجر فى تمكين العصر الجديد مساوياً لأثر العالم .

ولعل تأثير ربابنة البحار كان أعظم . لقد لبث البرتغاليون سنين يبحرون محاذين الشاطىء الإفريقى ، وما زالوا يبعدون طلباً للعبيد والذهب والعاج حتى ساقت العواصف بارثولوميو دياز بعيدا عن مساره فدار حول رأس الرجاء الصالح سنة ١٤٨٦ ، وكان يُعتقد أن وراء جزر الآزور ، التى أصبحت مستعمرة برتغالية ، جزراً متعددة سميت أشهرها «أنتيليا» و«البرازيل» وأنها تصلح لتكون محطات متوسطة فى الطريق الغربى إلى بلاد الهند (فقد كانت الأسطورة تزعم أن هذه الجزر عظيمة الخصب) . وليس هذا فحسب ، بل كانت هناك أيضاً رواية قديمة تقول إن أهل الشمال اكتشفوا فى وقت من الأوقات أرضًا فى أقصى الغرب سموها «أرض الكروم» ، وكانت الرواية مطابقة للحقيقة هذه المرة ، على خلاف معظم الحكايات الجغرافية التى شاعت فى العصور الوسطى .

فظل الملاحون من مختلف الأمم سنين يبحثون عن تلك الجزر التى نسجت حولها الحكايات الخرافية ، فى مكان ماوراء جزر الآزور ، حتى إذا فشلوا فى العثور عليها طووا قلوعهم وانقلبوا راجعين ، وهم لايشكون أنهم مروا عليها . ولكن ملاحًا من جنوا ، كثير التجارب شديد التصميم ، وكان يعمل فى خدمة أسبانيا ، استبعد تمامًا فكرة العثور على تلك الجزر الأسطورية ، واتخذ طريقه عبر المحيط الأطلسى مباشرة ، حتى وصل إلى الجزر التى سماها «جزر الهند الغربية» . وبذلك فتح كرستوفر كولمبوس الطريق إلى قارة جديدة واسعة الأرجاء ، فازدادت مساحة الكرة الأرضية . وكان ذلك سنة ١٤٩٢ . وفى خلال السنوات القليلة التالية لمح كابوت إقليم لبرادور ، ووصل كولمبوس إلى أرض القارة الواقعة خلف جزر الهند الغربية ، وأبحر ڤسپوتشى وپنكون بحذاء شاطىء البرازيل . وقبل أن يمضى زمن طويل – أى فى سنة ١٥٠٧ – اقترح أستاذ علم الجغرافيا فى اللورين بعد أن نشر تقرير ڤسپوتشى عن أسفاره أن تسمى

القارة الجديدة باسم ڤسپوتشى الأول وهو أمريجو . ولم ينقض القرن السادس عشر حتى وجدت الحروف المصفوفة وآلات الطباعة طريقها إلى مدينة مكسكو وجوا وليما ومانيلا وماكاو . وهكذا انتشر الطباعون حول الكرة الأرضية كلها .

وكان لاكتشاف العالم الجديد مع نتائجه العظيمة فى السياسة والاقتصاد تأثير مباشر على الكتّاب . فقد أظهر لهم أن الأرض أكبر كثيراً مما كان يظن ، وأسخى بالوعود . هذه قارة كاملة ضخمة لاتنتمى إلى التراث الأوربى . أىّ ناس يعيشون فيها؟ أتراهم من أكلة لحوم البشر ، الهمج الذين يقدمون الضحايا لأصنام مرعبة ، أم كائنات بريئة ساحرة تعيش فى جنة بعيدة عن غرور المدينة ورذائلها وأمراضها؟ وعندما بدأ المؤلفون يطرحون هذه الأسئلة نبتت فى أذهان الناس الفكرة الرومانسية عن الهمجى النبيل – وقد كان مونتينى بعد أن رأى بعض الهنود الذين أحضروا من البرازيل ووُصف له أسلوب حياتهم أميل إلى الاعتقاد بأنهم سيخسرون أكثر مما يكسبون . على أن الفكرة كان يجب أن تنتظر مائتى سنة لتبلغ أقصى تأثير لها . ولعل الشعراء والفلاسفة لم يكونوا راغبين فى الانطلاق إلى هناك لاكتشاف جبال من ذهب ، ولكن خيال الشعراء اشتعل ، وفكر الفلاسفة اتسع وعمُق ، لمجرد معرفتهم أن ثمة وراء البحر كل هذه الغرائب : غابات لاحدود لها يمكن أن يوجد فيها كل شىء ، مساحات شاسعة خالية يمكن العيش فيها ، ويمكن أن تبدأ حياة جديدة ، كل العجب والدهشة والأمل الغامض الذى تخبئه قارة لاتزال مجهولة . كان هذا العالم الذى اتسع هكذا فجأة مشرقاً بالوعود : وعود بمعرفة جديدة ، وحرية جديدة ، وفرص جديدة . عرف الناس أنهم يعيشون فوق كرة ، والآن ، تحت أشعة شمس هذا العصر الجديد ، أخذت تبدو لهم ككرة من ذهب .

٢ - المشهد الإيطالى ومكيافلى

كان أول ازدهار للعصر الجديد فى إيطاليا . فقد كان هناك كل مايلزم لذلك : الدراسات القديمة وغيرها ؛ والمدن المزدهرة برجالها الجدد ، وقد أصبحت جمهوريات أو إمارات مستقلة ؛ وحتى البابوية المتغيرة ، ولو أن سلطانها السياسى مازال سائداً ، كما أنها لم تزل بعيدة عن حركات الإصلاح الدينى والإصلاح المضاد ؛ والفنون التى تقدمت برعاية حكام يفهمونها ، والتى عكست أسلوب الحياة الجديد الفخم ، وفكرة الإنسان وارث الكرة الذهبية ، الذى لم يعد عبداً ذليلاً يمر بامتحان قصير الأمد فى هذه الدنيا ولم يعد ثابت المحل فى الهرم الذى يشكل مجتمع العصور الوسطى ، بل أصبح حراً يمكنه أن يبلغ القمم أو يهبط إلى القاع ، حراً فى أن يفوز أو يندثر بفضل قدراته واختياراته وأفعاله . ولقد قالها پيكو دلا ميراندولا ، ذلك الفيلسوف الأفلاطونى الشاب الذى توفى فى سن الحادية والثلاثين ، قالها فى خطبته عن كرامة الإنسان ، والقرن الخامس عشر لم يرحل بعد : «... لن يقيد حركتك شىء (أيها الإنسان) وأنت ترسم لنفسك حدود طبيعتك ... أنت صانع نفسك وصائغها ، لك أن تشكل نفسك فى أى صورة شئت ، فى مقدورك أن تنحط إلى أسفل أشكال الحياة التى تليق بالحيوان ، وفى مقدورك بالروح والحكمة أن تولد من جديد فى الأشكال القدسية العليا..» يالها من كلمات شجاعة حقا ! ولكن الزمان والمكان كانا يستدعيان مثل هذه التحية . ألم تكن فلورنسا نفسها تحت حكم لورنزو دى مديتشى (لورنزو الأجلّ) الذى كان راعيا لدعاة الهيومانزم أمثال پيكو ، والفنانين أمثال ميشيل انجلو ، والشعراء من طبقة پوليزيانو وپولتشى ، بل كان هو نفسه مؤلفا مجيداً متعدد المواهب ؟

وكانت السمة المميزة لإيطاليِّى العصر الجديد هؤلاء هى تعدد المواهب إلى درجة مدهشة . فلسنا نعرف عصراً آخر ولا مكاناً آخر أبرز أفراداً يضارعونهم فى كثرة الاهتمامات مع التمكن والبراعة . ولابد أن طاقتهم ومقدرتهم واجتهادتهم كانت كلها خارقة للعادة . فعلى سبيل المثال كان ليون باتستا ألبرتى رساماً وشاعراً وفيلسوفًا وموسيقيا ومعمارا ، وكانت قوته الجسمية ومهارته العضلية (وقد قيل إنه كان يستطيع القفز وقدماه ملتصقتان فوق رأس رجل) نظير قوة عقله واتساع مجاله ، ولما مات ألبرتى سنة ١٤٧٢ كان من بين تلاميذ ڤروِّكيو - وقد كان هو نفسه مثالاً ورساماً

وصائغا ومعلما للفنون - شاب عبقرى فى العشرين من عمره ، وهو ليوناردو دافنشى الخرافى الذى ظهرت ألمعيته فى الفنون والعلوم على السواء ، والذى سمت به مواهبه وأعماله عالياً فوق زمنه . لقد كان هؤلاء رجالاً متميزين ، ولكن المستوى الذى تجاوزوه كان هو نفسه عاليا إلى درجة غير عادية . فقد كان التجار الماليون فى فلورنسا رجال دولة وعلماء ورعاة نواقين للفنون أيضا . وكان الفنانون يتحولون بثقة من مادة إلى مادة ، والعلماء نوو النزعة الإنسانية يحاولون أن يتقنوا كل فروع المعرفة المتاحة ، وربما دُعوا فى أثناء ذلك ليقوموا بوظائف الأمناء والإداريين والدبلوماسيين . وفى تلك الفترة القصيرة كان المجتمع والفرد متحدين فى النظرة والهدف ، ينظران ويتحركان فى اتجاه واحد ، وكان ذلك أحد الأسباب التى جعلتها فترة باهرة وخلاّقة إلى هذا الحد . فلم يضع أى جهد فى سوء التفاهم وتضارب الأغراض والصراع ، بل استمدت العبقرية قوة من المجتمع الذى امتدت جذورها فيه ، كما اختمرت روح المجتمع وربت بفضل العبقرية التى عملت على تغذيتها . وليس هذا كل شىء ، فمثل هذا الاجتهاد الواسع المدى ، وهذا التعدد والثراء فى التحصيل ، يستلزم إقبالاً نفسياً هائلا ، وهذا بدوره يدل على وعى حاد متنام ، ووراء الإقبال النشيط مدد ضخم من قوى أطلقت بعد أن كانت حبيسة فى اللاشعور . كان هذا - كما صاح پيكو - هو الإنسان المنتشى بحريته الجديدة .

ولم يكن ذلك مقصوراً على الرجال دون النساء . فبنات أولئك الفلورنسيين الأغنياء كن يتعلمن أيضا ، وكانت المرأة تشارك فى مغانم العصر الجديد ذات البريق الجذاب ، وكانت مفاهيم العصر ، الجديدة أيضا ، تعطيهن كل الحق فى ذلك. وإذا كان الرجل قد أصبح «صانع نفسه وصائغ نفسه» فلم يكن من المعقول بعد هذا الإعلان أن ينكر أحد على المرأة كونها هى أيضا «صانعة وصائغة» إلى درجة كبيرة ، ولم يكن هذا الزمن يسمح بإلزامها العودة إلى خدرها والاهتمام بشغل الإبرة . ثم إنه كان ثمة تحت القوى المبدعة التى تحفز الرجال - وقد شهد هذا العصر قبل كل شىء اشتعال تلك القوى وازدهارها - أعماق أنثوية كامنة . لقد كان الإيروس «الحب» لا اللوجوس «العقل» هو الحاكم المسيطر فى تلك السنين ، رغم ما أظهرته من فحولة منتصرة . وهكذا أبرزت النهضة أميراتها المثقفات ثقافة عالية : فى إيطاليا أولاً ، ثم فى فرنسا وإنجلترا وغيرهما من أقطار غرب أوروبا فى القرن التالى . وقد أدخل إرازمس فى «محادثاته» سيدة مثقفة حادة الذكاء ، وكان بين مراسليه المنتظمين عدد كبير من النساء . وكانت

مرجريت الأولى ، من بيت نافار ، وشقيقة فرنسيس الأول ، تنظم شعر الأمثال والشعر الأفلاطونى ، وتحيط نفسها بثلة من الشعراء والفلاسفة . ولم يكن اهتمامها مقصوراً على أسرار العالم الآخر ، دون ألاعيب هذا العالم الأدنى ، فعاونت فى كتابة «الهيتاميرون» وهى مجموعة حكايات خبيثة على نمط حكايات بوكاشيو فى «الديكاميرون» ، ولعلها هى التى حررتها ، وقد أمرت بوضع اسمها عليها بعد وفاتها . وكان بين مارى ملكة اسكتلندا وقريبتها إليزابث ملكة إنجلترا اختلاف كبير فى الصفات ، كأى امرأتين من البيوتات الكبيرة فى ذلك الزمان ، ولكنهما كانتا متفقتين فى أشياء منها أن كلتيهما تلقت فى صغرها تعليما ممتازاً على أيدى أفضل العلماء فى محيطهما . كانت كل أولئك الشريفات المتعلمات اللائى نصادفهن فى بلاط بعد آخر يسهمن إسهامًا مفيداً فى تشجيع الفلاسفة والشعراء والعلماء والقصاص وقراءة أعمالهم وزيادة فرص التأليف وإن لم يتدخلن بعد فى موضوعاته أو طرقه – إذا استثنينا بعض النزوات الفردية . ولايظهر هذا التأثير إلا بعد زمن طويل ، وكان فى كثير من الأحيان رداً على رأى بعض الرجال فيما يليق بالمرأة الفاضلة أن تقرأ . وكانت بعض السيدات المثقفات فى عصر النهضة ربما أظهرن مثالية أفلاطونية باردة ، مثل حبيبة رونسار الأخيرة العنيدة إلين دى برجير ؛ ولكن أولئك السيدات كن يقبلن على قراءة مايكتبه الرجال العباقرة ؛ وماكن يجفلن إذا ورد فى كلام مكتوب ذكر لحقائق الحياة التى يسهل على الرجال تجاهلها أكثر من النساء . وإذا كن قد استسغن بعض الفقرات المكشوفة ، بل استطبنها ، فإن ذلك لايعنى – كما يريد بعض النقاد الرجال أن يقولوا – أنهنّ كن إما مرائيات وإما متعهرات . لقد كن نساء وسمهن إيروس بميسمه ، تحررن بعض الوقت ليكنّ صادقات مع أنفسهن . وقد كانت مرجريت النافارية نفسها ، تلك التى استطاعت أن تجمع حكايات «الهيتاميرون» مؤمنة عميقة الإيمان ، أبعد ماتكون عن التحلل الأخلاقى أو الاجتماعى ، وكانت تدعو هى نفسها إلى الإصلاح الدينى وتحمى دعاة الإصلاح ، وكانت امرأة محبة وسيدة مثقفة عظيمة فى الوقت نفسه . إنها كانت خير مثال لذلك النموذج من النساء . وإذا كان ماعرف عن الفرد فى عصر النهضة من تعدد المواهب وكمال الثقافة وقوة الشخصية قد شمل الجنسين معا فإن هذه حقيقة يجب ألا ندهش لها .

وكانت إيطاليا حين ألقى بيكو خطبته عن كرامة الإنسان قد بقيت لمدة طويلة مسرحاً للدسائس والمحالفات المتغيرة والمناوشات والمحاصرات والحروب الصغيرة بين

مختلف الإمارات والجمهوريات والجنود المرتزقة الذين كانوا يلتحقون بخدمتها . ولكن لم يكن فى ذلك مايحول بين المدن وفنونها وبين الازدهار ، ولا مايكبت كلمات پيكو الرائعة الشجاعة . غير أن المشهد تغير بعد موته ، وقد جاءه الموت عاجلاً وقيل إنه مات مسموماً. قامت الحرب بحق ، وتحولت رقع الشطرنج العسكرية إلى ميادين قتال حقيقية . وبدأت الغزوات : فأقبلت كتائب الفرسان الفرنسيين مع مدفعيتهم الشهيرة وحاملو الحراب السويسريون والمرتزقة الألمان ، وكان آخر القادمين وأثقلهم وطأة هم المشاة الأسبان المرعبون المسلحون بالبنادق . ولكن رغم أن الغزاة كانوا يتقدمون ويتبارزون ، ويحاربون فى صف البابوية أو البندقية أو فلورنسة أو ميلانو أو ضدها ، عاماً بعد عام ، فقد بقيت إيطاليا النهضة ، إيطاليا الرائعة حية . بل إن روما فى عهد يوليوس الثانى وليو العاشر (إلا فى آخر سنيه وأشدها إفلاسا ، عندما فقد الرجال العباقرة فى حاشيته ليحتفظ بمضحكيه) شهدت تألقاً أخيراً باهراً فى الفنون ، ولاسيما الفنون البصرية . ولكن لا روما ولاغيرها عرفت كتاباً قادرين على منافسة الرسامين أو المثالين ، ولا العمالقة الثلاثة السابقين ، دانتى وبترارك وبوكاشيو ، الذين كان پيترو بمبو يحث زملاءه الشعراء على محاكاة لغتهم الفلورنسية ، هذا مع أن الكتاب كانوا كثيرين ، وكانوا يحظون بالمكافآت السنية ، ويتمتعون بشهرة عالمية . نعم ، كان هناك أريوستو ، كله رشاقة وسحر وسخرية ناعمة فى ملحمته المغالية فى الرومانسية ، «غضب أورلاندو» ؛ وكان هناك الدبلوماسى كاستليونى ، يصقل محاوراته الاجتماعية والفلسفية فى بلاط أوربينو ؛ وكان هناك أيضا پيترو أريتينو ذو الشهرة الشعبية العجيبة – شخصية غير مبهجة ، وكأنها تبشر بعالمنا ، عالم الصحافة والدعاية – وقحاً مفحشا ، يعيش فى سعة من شق قلمه ، بابتزاز الأشخاص ذوى المكانة .

أما خراب إيطاليا السياسى فيبدأ من صيف ١٥٢٧ ، عندما تكأكأ على روما جيش يعد ظاهرياً تابعا للإمبراطور شارل الخامس ، ولكنه كان قد وصل إلى حالة تقرب من الجوع ، وأشرف على التمرد ، تكأكأ هذا الجيش على روما ونهبها . فقد أفلت زمام الجنود الذين كانوا بين مقاتلين أسبان محنكين ، ومرتزقة ألمان ذوى ميول لوثرية . كانت المدينة تحت رحمتهم ولم يكونوا يملكون شيئا . وراحوا يقتلون ويغتصبون ويحرقون وينهبون ، وامتد ذلك لا أياماً بل أسابيع دون انقطاع . وتلا ذلك انتشار الطاعون بين الخرائب . ومات نصف السكان . وحق لإرازمس أن يكتب فى

سنة ١٥٢٨ أن روما فى عصره عانت أشد مما عانته العاصمة القديمة حين نهبها القوط ، وأن العالم قد باد ، لا المدينة فحسب . ويمكن أن يقال إن النهضة الإيطالية وأسرة مديتشى وليوناردو وزميله الأصغر سنا ميشيل انجلو ، والعصر الذى استطاعت فيه الكنيسة أن تحتوى داخل حدودها السمحة روحاً إيطالية تغلب عليها الوثنية ، وتناغم شعور بالجمال مع تقوى فطرية ، واتخذ المذهب الإنسانى الجديد «الهيومانزم» طابعًا لايسىء إلى التراث - كل ذاك قد هلك بين خرائب روما التى كان يتصاعد منها دخان الحريق . حقا لقد بقيت المدن الأخرى : فلورنسا وميلانو وجنوا وغيرهم ، وكانت عواصم مستقلة ، وأهم منها البندقية - وإن كان عصر الجمهورية الذهبى قد انقضى - وفيها كان أريتينو وأصحابه يعيدون الحياة إلى الكوميديا الحديثة ، وإن شابتها بعض الروائح الكريهة . ولكن أدب النصف الثانى من القرن السادس عشر لم يكن أدب إيطاليا النهضة بل إيطاليا حركة الإصلاح المضاد بما خالطها من مرارة ، وكان أقوى الأصوات المعبرة عنه هو صوت الشاعر تاسو ، الذى تحول من شكل الأغنية الرعوية فى قصيدته «أمينتا» إلى ملحمته الملتهبة «أورشليم المحررة» . وكان تاسو موهوبا ، وكانت موهبته من نوع جعل أعدادا لاتحصى من القراء ينتشون ويتألمون معه على مدى السنين ، ولكن الموهبة لا تمكّن صاحبها من التعبير عن عصره فقط ، بل تتركه عرضة أيضاً لكل ما فى ذلك العصر من ضغوط ومؤثرات وانقسامات عميقة وصراعات كامنة، لهذا خيمت ظلال الجنون على السنوات الأخيرة من حياة تاسو .

فإذا تذكرنا صيحة پيكو منذ أمد طويل ، عندما كان العصر فى عنفوانه ، حاثا مواطنيه على أن يرسموا بأنفسهم حدود طبائعهم ، وأن يشكلوا أنفسهم فى أى صورة شاءوا ، وإذا تأملنا ماجاء بعده ، وجب علينا أن نستبعد الشعراء ، الملحميين منهم والغنائيين ، وكتاب الرسائل ، والمسرحيين والهجّائين ، وإجمالاً كل الأدب العام الذى كتب فى هذه الفترة ، لنبحث عن صوت العصر فى معاصر لپيكو ، أقل منه موهبة بكثير ، ولكنه أعظم شهرة بكثير أيضا ، وهو ذلك الفلورنسى الذى كان منظّرا سياسيًا ومؤرخا : نيكولو مكياڤلى . (وقد كتب أيضا واحدة من أحسن كوميديات القرن السادس عشر : «لا مندراجولا».) هذا الموظف الدبلوماسى الذى عمل فى خدمة جمهورية فلورنسا ، والذى لم يتجه إلى الكتابة إلا حين قامت أسرة مديتشى بحلّ الجمهورية وأمرت باعتقاله فى منزله ، قد يبدو لنا أديبا عاديا إذا قارناه بأريوستو أو تاسو ، ولكنه كان واحداً من تلك القلة من الكتاب الذين اشتقت من أسمائهم صفة

دخلت فى جميع لغات الإنسان الغربى. فهناك ملايين من الناس لم يقرءوا قط كلمة مما كتب ، ولكنهم يعرفون ماتعنيه كلمة «مكياڤلية» ، ولو أنها لاتعنى ما أراده مكياڤلى ، وهذه مفارقة ملحوظة . لم يكن مكياڤلى دبلوماسيًا ناجحاً جداً ولا بارزاً جدا ، ولكن السفارات التى أوفد فيها إلى روما وفرنسا وألمانيا مكنته أن يتأمل عن كثب أحوال الأمراء فى عملهم ، ولاسيما سيزار بورجيا ، وقد عرفه عندما بلغ سيزار قمة انتصاراته السريعة الباهرة . وقد عكف على دراسة التاريخ الرومانى القديم أيضاً . ويمكننا أن نتبين نتائج هذه الدراسات ، إلى جانب خبراته المباشرة ، فى كتابه الأشهر «الأمير» ، مع أن له مؤلفات أخرى فى التاريخ والسياسة .

ولاشك أن اصطلاح «المكياڤلية» كان له فى أول أمره معنى أكثر قتامة من معناه الأحدث . فقد كان يوحى بشىء قريب من السحر الأسود ، إذ كانت سائر الأقطار الأوروبية تنظر إلى إيطاليا فى القرن السادس عشر نظرة يختلط فيها الإعجاب والهيبة لروعة منجزاتها الثقافية ، بالريبة من كونها بلاداً تأوى صنوفاً من الأشرار من سحرة ومعزّمين وساحرات ومنجمين وعرافين ودّساسين للسموم وقتلة . وكثيراً ماكانت الخرافات الغربية هى الجانب المظلم من المذهب الإنسانى «الهيومانزم» . فقد اختفى الإطار الدينى الواسع للحياة ، إذ العلوم لم تصل بعد إلى اكتشافاتها العظمى ، ولم يكن للعقل بد من أن يؤمن بشىء ما ، فاحتلته أفكار السحر الذى كان بعضه أبيض وأكثره أسود . ولم تكن أخلاق النهضة الإيطالية مما يبعث الاطمئنان فى النفوس . فإذا كان الإيطاليون قد أطلقوا على الأجانب جميعهم اسم «البرابرة» فإن سائر الأوروبيين كانوا يرون الإيطاليين خبثاء خائنين أشرارا يملكون أسراراً رهيب . وكان الناس فى إنجلترا – على سبيل المثال – فى عهد إليزابيث وجيمس ينظرون إلى «الإنجليزى المُتَطَلْيِنَ» ، أى الذى عاش فى إيطاليا مدة كافية لمعرفة هذه الأسرار ، على أنه إنسان شرير حقا ، حليف للشيطان . وكانت أشد المسرحيات الإنجليزية إثارة للرعب فى تلك الفترة – مثل مسرحيات وبستر – تدور كلها فى إيطاليا . (وقد بقى حديث الإيطالى الشرير المشتغل بالسحر الأسود زمنا طويلا.) ولعل مكياڤلى نفسه – وقد كان موظفا مدنيا أمينا مجداً فى حكومة فلورنسا – لم يكن فيه شىء من ذلك الشيطان الجنوبى ، ولكنه الصفة «مكياڤلى» كانت بدون شك تحمل فى أول أمرها إيحاء بالدس الخبيث الذى لايخلو من معنى السحر .

ثم بعد ذلك وإلى وقتنا هذا أصبحت «المكياڤلية» تعنى الاتجار بالسلطة وتدبير

المكائد ، بعيداً عن ذلك الإيثار الكريم وتلك القاعدة الأخلاقية المتينة اللذين يدعيهما كل سياسى خبير بعمله . ولكن الحقيقة هى أن مكياڤلى نفسه كان يحث على هذا الادعاء بالذات فهو يقول لنا ، بين مايقوله ، إن كل إنسان يسلم بأن الصدق والأمانة والبعد عن الخداع صفات محمودة فى الأمراء ، ولكنه عرف بالتجربة أن الأمراء الذين نهضوا بجلائل الأعمال لم يكونوا يبالون بالصدق ، وكانوا يغررون بعقول الناس ، حتى تغلبوا على أولئك الذين وثقوا بعهودهم . فهو لايحض على الخداع والخيانة من أجل الخداع والخيانة ، إنه لايحامى عن الشر ، ولايطالب بأن يكون الحاكم أو رجل الدولة الطموح نذلاً ، كما يتوهم كثير من الناس ، وإنما ينبه إلى أنه مادام الناس هم الناس فكثيراً مايحدث أن ينجح الكذب والخيانة والقسوة بينما يأتى الصدق والأمانة والطيبة بالمصائب . والحق أنه يبحث مشكلات السلطة السياسية بمعزل عن الأخلاق ، وبروح يمكن أن يقال عنها دون مجافاة للحقيقة إنها علمية . أما أن يدعى الناس الذين فى السلطة ، والمؤرخون الذين يظهرون الإعجاب بهؤلاء الناس ، تأففاً شديداً منه ، فهذا جانب من النفاق الذى يوصى به فى بعض المناسبات ، ولكن ليس بالكثرة التى نلاحظها فى الحياة السياسية فى الأزمة الحديثة . ولاشك أن مكياڤلى كان يمكن أن يقر تكتيكات هتلر وجوبلز ومؤامراتهما فى أول عهدهما ، ولكنه كان حقيقاً أن يدهش لأن تلك الوقاحة الفجة حققت ذلك النجاح السهل الذى حققته فعلاً . غير أنه كتب ماكتب فى إطار الدول الصغرى ، دول المدن ، وعاش قبل زمن طويل من عصر الكتل وأساليب الإقناع الجماهيرية التى نعرفها اليوم .

ومع ذلك فقد أصبح العالم – كما يقول برتراند رصل – «أشبه بعالم مكياڤلى مما كان» (أى بين عصره وعصرنا) ، ويكفى لتفسير ذلك أن عصر النهضة وعصرنا متشابهان فى كثرة مافيهما من جديد ، وأن كليهما شهد انهياراً سريعًا لكل ماكان يتسم بالتطور البطىء : للمجتمع الذى تحافظ على كيانه معايير تقليدية للسلوك ، وللسلطة التى تعدّلها أحكام وقيم أخلاقية مشتركة . إن ثوراتنا والدكتاتوريات التى تعقبها ، ودولنا ذات السلطان الذى يكاد يشمل كل شىء ، وسياستنا التى نراها ماثلة دائماً فى كل مكان ، كل ذلك يردنا إلى عالم مكياڤلى ، إلا أننا نشعر بأخطار لو شعر بها لملأته رعباً . وإذن فلنصغ إليه حين يقول لنا إن الأمير (هنا : الدكتاتور أو الحزب أو رجل الدولة القائم بالحكم) يحق له أن يفخر بأنه استولى على الحكم وملك زمام الدولة ، فالوسيلة إلى هذا النجاح شريفة دائماً فى نظر الناس ، وسيمدحه الجميع لأن

العامة (وهم الناس عموما) يؤخذون بالظواهر والنتائج ؛ وحين يختتم كلامه بالإشارة إلى أحد أمراء زمانه (وهو فرديناند أمير أراجون ، ولو أن مكياڤلى لم يجرؤ على التصريح بذلك) ذلك الأمير الذى «لايدعو إلا إلى السلام وحفظ العهود ، وهو عدو لدود لكليهما ، ولو رعى أحدهما لأضاع شهرته ومملكته مرات عدة» . وهو لايستبعد الدين والفضائل التى يحض عليها الدين ؛ فهو يقول إنها نافعة للدولة فى حدود معينة ، ولكنه حريص على أن يضع الأمير (أى السلطة السياسية) خارج تلك الحدود ، حتى يتحلى بهذه الفضائل أو يتخلى عنها وفق مايتراءى له ، وإن أظهر التمسك بها والحرص على الدين دائما ، وهذا معنى يؤكده مكياڤلى . فالسلطة لاتدخل فى إطار الدين ، وقد أصبح الدين الآن وهما وخرافة فى أذهان الشعب . وقد تبدو المواقف الواقعية التى يصفها مكياڤلى ويحللها من زاوية السلطة تعليقا ساخراً على خطبة پيكو الحماسية حول كرامة الإنسان ، ولو أن مكياڤلى لم يقصد ذلك . وقد أثبت التاريخ أنه أغفل عوامل حاسمة كثيرة ، وأن الدراسة كلها تميل إلى المبالغة فى التبسيط ، ولكن هذا الموظف الفلورنسى المدقق يجب أن يعد واحداً من عظام الكتاب ذوى الرؤية المتفردة ، إذ كشف للإنسان الغربى نظرة جديدة فى تجاربه (سماها ذلك الإنسان «مكياڤيلية» ليخدع نفسه غالبا) ويعث إلينا من وراء القرون – وإن لم يقصد ذلك – صوتاً منذراً . جاءنا هذا الصوت أيضاً من النهضة الإيطالية ، من جانبها المظلم ، كما جاءتنا الأعمال الفنية العظيمة التى لاتزال تبهرنا إلى اليوم ، من شمسها الساطعة .

٣ - فرنسا : رابليه ومونتيني

بعض الأماكن وبعض الأزمنة تبدو لبني البشر - ربما في أمكنة أخرى مختلفة أشد الاختلاف وبعد عهود طويلة - ذات سحر يخطف الخيال ويبقيه أسيراً . يصدق هذا القول على إيطاليا في أول عصر النهضة كما يصدق على فرنسا في القسم الأكبر من القرن السادس عشر . فكل من سافر من باريس نحو الجنوب الغربي لايمكن إلا أن يعود بفكره إلى النهضة الفرنسية ، وكأنه يشترك في حلم مع إناس ماتوا منذ زمن طويل . ففوق المروج الناضرة وعلى صفحة المياه التي تشبه المرايا نشاهد القلعة الرائعة التي بنيت عندما كان فرنسيس الأول ملكا ، أو حصن بلوا حيث كان آل ڤالوا يعقدون مجلسهم ، ونمر على ڤندوم بلدة رونسار ، وشينون مسقط رأس رابليه ، وإذا خلفنا وراءنا ريف اللوار فقد نبلغ دوردوني ، حيث اعتكف مونتيني ليكتب مقالاته . إنه ركن من أوروبا الغربية لايزال إلى اليوم يسخو بطعامه ونبيذه ، حتى إن مائدة العشاء لتبدو غنية بالذكريات التاريخية والأدبية ؛ فنحن نأكل ونشرب ونتجول في الشارع المجاور أو نجوس خلال الحقول ونحن نحلم بعصر النهضة ، ونستحضر بيتًا لرونسار أو عبارة لرابليه أو مونتيني . ولعل معظم حبنا وولائنا لفرنسا واستعدادنا لأن نغفر لها أخطاءها الكثيرة راجع إلى انعطافنا نحو تلك الأماكن وذلك الزمان ، حيث ارتسمت صورتها الباسمة في روعة لايغير منها شيء .

خلال تلك السنين أخذت اللغة الفرنسية تكتمل بوصفها لغة مكتوبة ، وكأنها آلة موسيقية أضيفت إليها أنغام جديدة أكثر صفاء ، إن في الشعر ، ولاسيما الغنائي منه (ولو أن تركيبة هذا الشكل لم تكد توجد حتى فُقدت لأكثر من مائتي سنة) وإن في النثر الشديد الإقناع . آلة عجيبة لم تلبث أن عرفت بأنها من أعظم ماتملكه الأمة . كان هذا القرن عامراً بالشعر والشعراء ، كان أغنى القرون - إلا في الدراما - حتى جاء القرن التاسع عشر . فمن مارو في مطلع القرن ، مرورا بجماعة البلياد «الثريا» وعلى الأخص قائديها رونسار ودي بلاي اللذين ردد الرومنسيون من بعد غناءهما للحب والموت - غناء لاتزول أصداؤه من الذاكرة - إلى دو بني ودي بارتا في نهايته ، وقد كان كلاهما من الهيجونوت ، شديدي الورع إلا أنهما مشتعلا الوجدان . ولكن التأثير الأعظم خارج فرنسا ، والإضافة العظمى للأدب الغربي بوجه عام ، كان لناثرين اثنين : ومع أنك لا

تجد كاتبين بينهما من الاختلاف مثل مابين رابليه ومونتينى ، فقد كان كلاهما من نتاج عصر النهضة فى فرنسا : فأحدهما يمثل الطور الأقدم والأكثر اندفاعا ، والآخر يمثل الطور المتأخر والأميل إلى الرصانة .

ففى ذلك القرن كان الإصلاح الدينى ، وممثله الرئيسى فى فرنسا هو كلفن ، وحركة الإصلاح المضاد التى جعلت الجزويت يتكاكئون على باريس ، كانت الحركتان كلتاهما تجثمان على صدر فرنسا ، وقد أصبح تاريخها قصة متداخلة مضطربة من الدسائس والمؤامرات ، وتنقُّل شخصيات بارزة بين الطوائف والأحزاب ، وحوادث الاضطهاد والإعدام والقتل ، والمذابح والحروب الأهلية ، قصة اختلط فيها الدين بالسياسة ، ولكن الفرق الأساسى فيها لم يكن بين المتعصبين من كلا الفريقين المتطرفين فى العداوة ، بل بين التعصب نفسه وماتبقى من روح التسامح ، وفكرة الاعتدال فى الدين والسياسة ، ماتبقى من النهضة كما عرفتها إيطاليا . لم يزل هناك طريق وسط عريض ، سارت فيه حياة العصر الحسية مجلجلة متلألئة ، وفى هذا الطريق نجد معظم رجال الأدب . ففى النصف الأول من القرن نلقى رابليه فى جانب من هذا الطريق يعربد ويصخب ، وفى النصف الثانى نلقى مونتينى عند نهاية الطريق يستكشف عالمه الباطنى الخاص . وكلا الكاتبين كانت له شخصيته المتفردة ، ومهما قيل عن تأثيرهما المباشر وغير المباشر فليس فى ذلك شىء من المبالغة .

ويمكن أن يقال عن رابليه إنه يُذكر أكثر مما يُقرأ ، وإن أناساً كثيرين يعرفون بوجوده ولكنهم لم يتعرفوا إلى كتاباته . ويرجع بعض السبب فى ذلك إلى أنه ليس مؤلفاً سهل القراءة فى لغته ذاتها كما أنه صعب الترجمة جداً ، ولكن هذه الصعوبة تدل أيضا على عظمة حقيقية . إن صوته من أعظم الأصوات فى الثقافة الغربية ، ولو أنه ربما هبط ، فى الأركان المريبة ، إلى همس إباحى ، بل إنه صوت لو أحسنّا الاستماع إليه لأعطانا أملاً بين مايحيط بنا من ألوان التعصب والإنكار القانط .. فإن هذا الراهب الذى تحوّل إلى عالم جوّال ثم إلى طبيب ، كانت مهنته قبل كل شىء «تكبير الحياة» . كان من حيث الأفكار لايقل عن إرازمس فى تمثيله للنزعة الإنسانية فى عصر النهضة ، ويمكن أن يقال إن أعماله تمثل عصر النهضة - من بعض النواحى - بأحسن مما يمثله أى كاتب آخر . ففيها - مثلا - أكثر مما فى غيرها من ذلك النشاط العارم ، وذلك التطلع - الذى يقرب من الجنون - لكل ألوان المعرفة ، وذلك العشق الخالص للكلمات ، وذلك المزيج من النبل والفظاظة ، وذلك الاستمتاع بالتخيلات

المسرفة. ولعلنا مع رابليه نكون أقرب إلى طبيعة العصر مما نكون مع سواه . ولكننا يجب ألا يغيب عن بالنا جوهر شخصيته . لقد كان راهباً عالماً طبيبا ، مفكراً إنسانيا ، وكان فى صميمه إنساناً معتدلاً ، عاقلا ، يمكن أن يغفر كل شىء إلا التعصب ، وتحقير الحياة ، وعبادة السلطة ، والروحانية الجوفاء القائمة على ضيق الأفق والكبرياء ؛ ولكنه كان بجانب ذلك كاتباً فكاهيا ، بل من أعظم الكتاب الفكاهيين فى التاريخ . ويجب أن نفهم هذا أولاً لكى نفهمه . وهنا بالذات يسهل الوقوع فى الخطأ ، ولاسيما أن مؤرخى الأدب والنقاد أميل بطبيعتهم ونظرتهم للأمور إلى عدم تقدير الفكاهة ، وهى غير الذكاء وغير الهجاء ، وإلى العجز عن تقبل شخصية الكاتب الفكاهى الأصيل ونظرته وطريقته.

لن نكون على استعداد لفهم رابليه والاستمتاع بقراءته لو قبلنا - مثلا - الرأى القائل بأنه هجّاء جاد ، أو مصلح معارض للكنيسة ، أو بروتستانتى ، أو حتى لا أدرىّ أو عقلانى ، أراد أن يتقى الاتهام بالإلحاد فتزيا بزى مهرج ، وأخفى نفسه وغرضه خلف كرنفال من العمالقة والأقزام والمسوخ والتهريج والفحش ، فهذا الرأى يحوّل رابليه إلى شخص آخر مختلف كل الاختلاف ، شخص أصغر كثيرا مما هو ، يحوّل العبقرية المتدفقة إلى موهبة حريصة . إنه يجرده من عظمته . فرابليه الحقيقى لايتخفى وراء التهاويل التى يزخرفها لنا ، إنه لايستخدم دعابته طمعا ، ولكنه بفكاهته يمتد فى كل مايخلق ؛ وهذا الامتداد والجموح الذى ينقلب سخفا أو مجوناً أو قوائم من الأسماء التى تشبه سلاسل النسب ، هو مايميز الفكاهة . فكثير من الفكاهة يشبه ذلك الحديث المخرف الذى يصدر عن رجال طوّلوا فى الشرب ، لولا أن له قواماً من عنفوان العبقرية وثرائها المبدع . وتكاد لاتجد حيلة من حيل الإضحاك عند كاتب فكاهى بعد رابليه إلا ولها وجود فى بعض ماكتب . فهو يسخر لخدمة الفكاهة كل مايخطر على البال : من نتف المعلومات مهما يكن مصدرها ، إلى الشخصيات الحقيقية وعجائب المخلوقات ، إلى شتى الأماكن من أصغر قرية فى إقليم التورين إلى ممالك التخريف العريضة وبلاد الأعاجيب المجنونة ، إلى الحديث الذى يتراوح بين المناقشات الفلسفية والحكايات الشديدة البذاءة . ولكن معظم بذاءاته ، التى أزعجت الكثيرين من نقاده الأكثر تهذيبا ، ترجع إلى قبوله لكل شىء ، وعظمة سلّمه ، وتحدّيه لتلك الأصناف من العقول التى تفضل أن تنسى أن لنا أجساماً ، وأن جذورنا - من ثم - ممتدة فى الطبيعة . وهنا ينتمى المتحدّى والمتحدَّى كلاهما إلى عالم الرجال ، فمع أن رابليه - كأى ابن بار لعصر النهضة ، لم يضع قيوداً على قبول النساء فى دير تليم ، فإنه (بخلاف شكسبير)

لم يكن لديه شيء كثير قَيم ليقوله عن المرأة ، ولم يكن لديه - فيما يبدو - إلا القليل جداً ليقوله عما تحب النساء أن تسمعنه . فتقبله للوظائف الجسمية لاجديد فيه بالنسبة إليهن ، أما انطلاقه ومبالغاته والقصور الشامخة التى يبنيها من عبثٍ فتبدو لهن صبيانية مملة . إنه يكتب للرجال .

ولكن من المفارقات أن هذه العبقرية الرجولية العارمة ، هذا المهذار المجنون الذى كانت سخريته الرخيصة من المرأة هى أضعف جوانبه ، يشن الحرب فى كل مكان على السلطة الأبوية ، على كل مايحكمه مبدأ الذكورة ، كل تحيز وتشدد وخشونة وعجرفة وتعصب وتحذلق وتمسك بالشرعية وميل إلى الاستبداد وحجر على الحياة ، ويمجد ماهو فى الواقع من قيم الأمومة ، التى تنبع من مبدأ الإنوثة ، كل مايؤدى إلى تقبل الحياة بحرية وفرح ، الحياة بكل تجلياتها الصادقة ، فى الطبيعة أو فى الثقافة ، تقبل الإنسان جسماً وعقلاً وروحاً . إن مافيه من فوضى هى الفوضى الصريحة للإيروس ، التمرد على كل ألوان الكبت والحظر ، والقوانين والنظم ، كل محاولة لتحويل الدوافع الطبيعية إلى عبيد لدفع سفينة الفكرة . ومع ذلك فإننا نكتشف فى مسلك جارجنتوا وبانتاجرويل وكلامهما ، وفى وصفه لدير تليم ، معنى المدنية كما يفهمها : حكمة التسامح والكرم ، والمسرات الراقية للعقل والروح ، بجانب الشهوات والملذات للّحم والدم . ومع أنه يسرف إلى حد الإضحاك فى وصفه لعالم مجنون ، فإنه هو نفسه ليس بمجنون بل عاقل وصحيح فى صميمه . فمهما يُمَخْرِق فى اختراعاته ، ومهما يوغل فى مبالغاته ، فإنه لايتوه فى الخيال قط بل يعود دائماً ، ككل الكتاب الأكابر ، إلى تقبل عاقل ومتزن لاستمرار الحياة ؛ فما كان ضحكه المدوى إلا لينقى الهواء ويجعله أكثر عذوبة . ولقد كتب كولردج - وما كان من عشاق المجون والعربدة - «إننى أضع رابليه فى منزلة واحدة مع العقول المبدعة فى العالم ، مع شكسبير ودانتى وسرڤانتيس..» ويحدثنا هوجو عنه قائلا : «إنه روح بلاد الغال» . وهذا حق ، فإنه كما يعبر عن النهضة ذاتها ، يعبر أيضاً عن فرنسا التى كانت تكتشف نفسها وتظهر نفسها فى ذلك العصر . ولكنها فرنسا أكثر امتلاء وغنى ودموية من فرنسا التى نجدها فى أدبها التالى ، وكأن هذا الراهب الطبيب الجوّال ، مع كل رحلاته إلى روما وغيرها من المدن فى صحبة الكرادلة وأشباههم كطبيب خاص ، ظل محتفظا فى داخله بمعدنة الفلاّحى ، بالصبى ذى النشأة الريفية ، قريباً من عامة الشعب ، الذين كان يشاطرهم نظرتهم الضاحكة الشديدة الواقعية ، رغم علمه ورغم تهريجه الفلسفى . ولعله لايزال كذلك حتى اليوم ، إذ نحن فى أشد الحاجة إليه . إنه كاتب العامة ، ولعله أعظم كتابهم .

أما مونتيني ، ذلك العين الريفي الجالس في برجه بين كتبه يتأمل ، فقد كان شخصية مختلفة جداً عن رابليه، الذي ولد قبله بخمسين سنة ، والذي يمثل حقبة من النهضة أقدم وأكثر اندفاعاً : وأساليبهما الأدبية أشد اختلافاً من خلفيتيهما وأسلوب حياتهما . إنه الفرق بين سوق المدينة في أوج نشاطه وبين محاضرة تلقى في الجمعية الفلسفية الإقليمية ؛ بين أكبر حانة في المدينة في ساعة الإغلاق ووقت العصر في قاعة مكتبة البلدية . ومع ذلك فإن كلا الرجلين يسير في الطريق الوسط العريض ذاته ، فهما يتفقان في كراهية المتحذلقين والمتطاولين والمتعجرفين والمتعصبين ، وهما لاينكران الدين ولكنهما يشكان في دعاوى المتكلمين . إنهما إنسانيان في ظل الله . وقد نال كلاهما شهرة عظيمة ولكن تأثير مونتيني كان أوسع . فمن بداية تنتمي إلى بدعة العصر المملة: مزيج من نقول عن القدماء وتعليقات مختصرة عليها ، انطلقت المقالات المشهورة ، ومضت تزداد طولاً وعمقا في كل جزء جديد ، وفيها حقق مونتيني عملاً إبداعياً أصيلاً من ثلاثة أوجه : صاغ أسلوباً نثريا له مظهر الحديث الممتع في سهولته ومرونته وطيبه، أسلوباً أصبح نموذجاً لأجيال كثيرة من كتاب النثر الفرنسيين ؛ وأبدع شكلا أدبيا – المقالة الذاتية – استعمله من بعده ، دون اختلاف كبير ، عدد لايحصى من الكتاب المجيدين ، لا في الأدب الفرنسي وحده بل في سائر الآداب ، وفي الأدب الإنجليزي على وجه الخصوص ؛ وأخيراً – وهو الأهم – ظل يقترب – وهو يطور شكل المقالة هذا– من شخصيته هو : من عاداته ولوازمه وميوله وأهوائه وآماله ومخاوفه ، فجعلها موضوعه الأساسي ، موجهاً انتباهه إلى الداخل ، إلى الوعي ذاته ، ونحو أعماق اللاوعي المليئة بالأسرار ، فأبحر لأول مرة في رحلة أصبحت بعده حملة استكشاف ضخمة . إن هذا السيد من بريجور ، المعتكف في برجه ، إذ يشير مبتسما إلى بدوة أو نزوة ، لهو السلف الأدبي لبروست ، إذ يفك بإصرار آخر خيوط الدافع النفسي ، وهو قابع في غرفته المبطنة بالفلين بعد ثلاثة قرون ونصف القرن .

ثمة أناس كتبوا عن أنفسهم قبل مونتيني ولكنهم قدموا أنفسهم لغرض آخر غير اكتشاف الذات ؛ أرادوا أن يفضوا باعتراف ، أو يبرهنوا على أمر ما ، فلم يكشفوا عن حقيقة نفس بل عن صورة مصطنعة أو قناع . أما مونتيني فإنه ملاحظ متعجب متسامح ، يتأمل مونتيني الملاحَظ لا راضياً عن نفسه ولا ساخطا عليها ، مثلما يتناول المرء كمثراة ناضجة أو يحصد غلة الصيف . وهذا شيء لم يصنعه أحد قبله . ومع أن تحليل النفس أصبح محاولة شائعة بعده بزمن طويل ، فإن كل من جاءوا بعده من

الكتاب الذين عكفوا على التفتيش فى أنفسهم لم يستطيعوا القيام بذلك مثلما قام به إلا نادراً ، ولعلهم لم يقوموا به بنفس الروح قط. فإن مونتينى رغم كل شكوكه وتساؤله المرتاب فى أمر الموت كان يشعر باطمئنان لم يعرفه هؤلاء . فلم يكن يطيل التحديق فى نفسه إلى أن لايرى شيئاً سوى هيكل عظمى على شفا الهاوية . إن هذا الإنسان الذى كان عليه أن يعايشه ، والذى وصف مغامزه وميوله وشكوكه بتلك الصراحة الساحرة ، كان إنساناً يتغذى وينتعش من الطبيعة ، ويتعزى عن كل ماهو نسبى وزائل فى هذه الحياة بتفكيره الدائم فى أبدية الله . ولم يكن يعرف – ولا يحاول أن يعرف – أكثر مما ينبغى عن الطبيعة ولا عن الله وإنما كان يعرف الإنسان المقيم بينهما ، فوق الحشيش الأخضر وتحت القبة الزرقاء . وكانت شكيته ، التى شابها شىء من السخرية، عريضة الأساس ، كما تبدو فى أطول مقالاته «دفاع عن ريموند سيبوند» (ونرجح أن شكسبير قرأها فى ترجمة فلوريو الإنجليزية) ؛ غير أنها وإن سخرت من المتعجرفين ومن الفرق الدينية المتقاتلة ، وأشاحت فى سخط عن حجر التعذيب ورائحة اللحم المحترق ، فقد ظلت متمسكة بهذه الأرض ورفضت أن تسوّد صفحة السماء . وقبول مونتينى لمذهب الجماعة هو قبول رجل يساير عادة البلد ؛ فليس فى نزعته المحافظة شىء من الخبث ولا العدوانية ؛ وثمة دفء القلب وراء تخوفه من الأفكار المجردة ، والكلام الأجوف ، والبراعة المصطنعة ، والتقليد الجامد ، وكل ما يحاول أن يكسر التناغم الإنسانى ، ثمة حب لما هو حقيقى وحى ، لما يمكن أن يُرى ويلمس . فقد يكون من معدن غير معدن الأبطال والقديسين ، والشهداء والعارفين ، ولكنه أيضاً من غير معدن أعداء الحياة ، قاهرى البشر . وما أظننا نستطيع ، فى هذه اللحظة من تاريخنا، أن نستهين بذلك العالم الباسم المشرق ، عالم مونتينى ، وإن يكن أصغر .

إن سجلات عصره – أعنى ذلك العصر عندما ننظر إليه على أنه حقبة من التاريخ – تبعث فى نفوسنا الفزع ، وكأن الهواء نفسه يخنق الأنفاس بما يرنّق فيه من تعصب كئيب وتآمر وقتل وحروب أهلية ، وكأن الشمس لاتشرق ولا الهواء يلطُف إلا فى هذه المقالات الصغيرة حول رؤية الذات .

ومع ذلك فإن كاتبها لايدّعى أنه يعرف الشىء الكثير خارج ذاته ، فالله سر محجوب وليس شريكا فى مؤامرة السلطة ، والكون لايزال يفوق قدرة العقل البشرى ، ولايجامل فئة ما بأن يتضاءل حتى يكون مناسبًا لها ؛ وهناك أشياء كثيرة لايمكن أن تُعرف ، ولذلك تجب التضحية بالدقة والمنطق والتساوق ، والتنازل عن بعض القوة

والكبرياء ، من أجل اكتساب التواضع والحكمة ، ويهما يمكننا على الأقل أن نتمتع بما يبدو أن الله ساقه إلينا . كل هذا نجده عند مونتينى ، وعند كل أولئك الذين ساروا معه ، فى زمنه وبعد زمنه إلى اليوم ، على ذلك الطريق العريض . ولكن ثمة شىء يمكن أن نبدأ فى معرفته ، كما برهن مونتينى فنفع نفسه ونفعنا ، شىء ألصق بنا وأقرب إلى فهمنا من مبدأ التثليث أو يد المطلق على العالم ، ذلك الشىء هو العقل ، هو العالم الداخلى الذى يشكل الخلُق والفعل ويلونهما كليهما . لا غرابة إذًا فى أن مونتينى قد سلم من التعصب الإجرامى العنيف الذى اتسم به عصره ، فقد اطلع على المطبخ الذى كان يغلى فيه ذلك الحميم الجهنمى . فمن عرف نفسه كمعرفته لم يكن ليقبل ذلك الوعى الذى يدعى أكثر مما له ، أو ذلك الشك المتصاعد مدُّه فى اللاشعور ، أو تلك الحواجز التى ترفع على عجل لتصد هذا المد ، أو ذلك القمع الوحشى لكل شعور بعدم الاطمئنان، أو ذلك التعويض المفرط الذى يعصف بالعالم فى صورة تقليد لايعرف التسامح ، تقليد يدفع إلى العنف والقسوة . هذا هو الجانب المظلم من النهضة المشرقة، ألقى بظله على القرن السادس عشر . وإذا تخيلنا اليوم ، بعد أن مضت أربعمائة سنة، أننا خرجنا أخيراً إلى ضوء النهار . فلننظر فى أقرب صحيفة ، أو لنضىء جهاز التلفزيون ، فقد نشعر – ونحن محقون – أننا خلفنا وراءنا بمسافة بعيدة تهريج رابليه الصاخب الشامخ ، وتصريح مونتينى العجيب المتواضع ، إذا نحن نظرنا إلى الشكل الأدبى والطريقة والأسلوب ؛ ولكن ثمة شىء يرقد ويعيش فى صميم فكرهما وشعورهما؛ تلك الحكمة الدينية الأصيلة التى يرجع إليها رابليه بعد أن توغل فى العربدة ما توغل ، وذلك الاعتراف المزدوج بالمدى الإنسانى وبالسر المحيط ، الذى يصاحب معرفة مونتينى بذاته – هذا كله أنفع لنا الآن وأثمن لدينا مما كان لفرنسا فى عصر النهضة . لعلنا نشعر بذلك شعوراً غامضاً ، ولعلنا نستمد من روح هذين الفرنسيين العظيمين ونحن نسرح البصر عبر المروج والمياه عند قلاع اللوار ، أو نطلب طبقا من عجة «الجارجامل» فى الفندق العتيق فى شينون ، أو ننحدر فوق تلال الحجر الجيرى الظامئة فى دوردونى ، باحثين عن النبيذ المحلى .

٤ - إنجلترا وشكسبير

إن الرياح التى بعثرت الأسطول الأسبانى (الأرمادا) أذكت الأدب الإنجليزى ، بعد أن ظل عدة أجيال أشبه بجمرة كامنة فيها النار ، فإذا هو مشتعل بلهب العبقرية . وما جاء هذا الوهج إلا بعد ثلاثين سنة من حكم إليزابيث ، التى سمى هذا الانطلاق المجيد باسمها ، أما معظم ماخلفه من روائع المسرح الشعرى والنثر الفكرى فقد ظهر فى عهد خليفتها جيمس الأول . ومع ذلك فنحن محقون فى تسمية هذا العصر الأدبى العظيم بالعصر الإليزابيثى ، فإن عظمته تنتمى بروحها إلى تلك الملكة العجيبة التى لاتقهر ، كما أن انحلاله بعد ذلك كان له - فيما يبدو - نصيب من الجو الخانق الذى ساد فى بلاط جيمس . ومن الواضح أن أمامنا سؤالين حول هذا العصر الإليزابيثى يجب أن نطرحهما ونحاول الإجابة عنهما : لماذا تأخر إلى هذا الحد ، بعد أن انقضت ثلاثون سنة من حكم هذه الملكة وبعد انطواء عصر النهضة فى إيطاليا وفرنسا بزمان طويل؟ ولماذا كان مجيئه حين جاء ، وذلك بعد أن لم يبق من القرن السادس عشر إلا اثنتا عشرة سنة ، على هذه الصورة المفاجئة حيث انفجرت العبقرية الشعرية كما تنفجر الأسهم النارية فى السماء؟

تسهل الإجابة عن السؤال الأول بأن الأدب العظيم يتطلب أداة من لغة تجمع بين القوة والمرونة الفائقة ، أرغن له أكثر من لوحة مفاتيح واحدة وله أقفال كثيرة . ولم تكن هذه الأداة جاهزة ، إذ كانت أجزاء الأرغن لاتزال تجمع . كانت الأشكال الأدبية الإنجليزية إما مستعارة من إيطاليا وفرنسا كما نرى فى الكثير من شعر سرى ووايت، وإما تجارب فجة فى تركيب الجمل ، أسلوبا نثريا أوليا ، مثل الماكينات الخشبية الأولى، فهكذا كان يصنع الناثرون الذين كانوا يكثرون من الترجمة أيضا . ولا غرابة فى ذلك ، فقد كانت إنجلترا فى عصر آل تيودور بلاداً جديدة ، ولو أنها كانت من بعض النواحى أقرب إلى العصور الوسطى وإلى النظم التقليدية من معظم أقطار جنوب أوروبا . وكانت بلاداً جديدة على الأطراف ، بعيدة عن المجرى الأساسى للمدنية. كانت قسيّها الطويلة الشهيرة قد أصبحت عتيقة بعد اختراع البارود ؛ وكان لديها جيش شعبى (ميليشيا) ولكن لم يكن لديها جيش بالمعنى الصحيح ؛ وكانت تملك سفنا كثيرة ، تجوب البحار فى شجاعة تستكشف وتتاجر وتهاجم سفن الأعداء ، ولكن من

الصعب أن نسميها أسطولا . حقاً أن ثروتها كانت تزداد زيادة سريعة ، وكانت لندن لا تفتأ تنمو ؛ وكان نظامها الاجتماعى الجديد الذى أوجده هنرى الثامن وأكدته ورسّخته إليزابيث الماهرة يظهر كفاءته ويمد البلاد بطاقة جديدة ، وكانت الوطنية ، التى أصبحت من سمات العصر ولم تكن غريبة على سكان تلك الجزر ، تفوز هنا وتكتسح . ولكن أشياء كثيرة كانت تحدث فى وقت واحد ، وكان التعامل مع كل موقف على حدة ، حال نشوئه ، يتطلب مجهوداً هائلا ، ولم يكن أحد أدرى بذلك من إليزابيث نفسها ، ومن ثم كانت تلك السنون الثلاثون الأولى من حكمها عهداً من العمل الجاهد والسعى الدؤوب والعزم والتصميم ، وانعكس ذلك كله على ما خلّفه من كتابات : على نثر أشام وإليوت التعليمى ، بل وعلى الشىء القليل الذى كتبه سدنى وعلى الأشعار الأولى لسپنسر العظيم . ثم جاء خطر الأرمادا الأسبانية ، وقد احتشد فوقها المشاة الأسبان المرعبون، وكانت هذه قمة التحدى. وقد ووجه هذا التحدى وهُزمت الأرمادا ، وكانت الطبيعة نفسها فى صف إنجلترا (وكان هذا واجباً عليها حسب اعتقاد الإنجليز) فقُضى على الأرمادا قضاء مبرماً ، واختفى شبح أسبانيا الأسود فجاءة ، وخرجت إنجلترا ظافرة، بين ضوء الشمس ورنين الأجراس .

هذا تفسير ذلك الانطلاق الفجائى للطاقة ، والازدهار الشامل للأمة . ولكنه لايقدم جواباً شافيا عن سؤالنا الثانى : لماذا بلغ هذا الازدهار ، فى سنوات قلائل ، تلك القمة الباهرة من العبقرية الشعرية؟ ولعل الجواب الشافى لايمكن أن يوجد ، فإن روح العصر (الـ Zeitgeist كما يقول الألمان) يعمل بطرق كثيرة خفية ، كان هذا شأنه فى ذلك العصر كما هو شأنه الآن ، ولكننا نستطيع أن نشير إلى بعض الأمور التى تمس الجواب : فأولا : كانت الطاقة موجودة ، مستعدة لأن تنطلق فى الفن . ثم إن الأمة كانت شديدة الوعى بذاتها كأمة ، وكان الفرد فى أواخر عهد إليزابيث ، إليزابيثيا بما تشمله هذه الكلمة من صفات كثيرة ، إذ كان واحداً من رعايا الملكة العجوز العظيمة . ويجب أن نضيف عاملاً ثالثاً إلى جانب انطلاق الطاقة وقوة الوعى القومى . فقد كانت الوحدة القومية لذلك المجتمع الصغير نسبيا تشتمل على تنوع عجيب . فلم يكن فيه – على سبيل المثال – أتباع الكنيسة الأنجليكانية فقط بل كان فيه كذلك كاثوليك وپيوريتانيون وشكاك وملاحدة ؛ وكان فيه زهد صارم وإباحية جامحة ؛ وربما بلغ المدى فى الوحشية وفى رهافة الحس ، فيقام فى المبنى الواحد عرض لحرش الدببة يوم الأربعاء ولـ«روميو وجولييت» يوم الخميس ، وربما استثمر تاجر أمواله فى الصوف أو

فى البحث عن مملكة الدورادو الخرافية ، وربما طُلبت المشورة من فرانسيس بيكون أبى المنهج العلمى أو من الدكتور دى محضر الأرواح ؛ وربما احتكت حلة الرأسمالية السوداء بقطيفة الإقطاع المحتضر أو بأسماله ؛ وربما بدا بلاط جلالة الملكة فى موقع متوسط بين «البرج» بما فيه من آلات تهشيم الأصابع ومنصات قطع الرقاب وبين عالم الخرافة . لقد كانت حياة لندن هذه خليطا غير معقول من العيدان والصبيان ، والحرائر والأوساخ ، والأغانى والطاعون ، وصبيان الصناعة المجتهدين والقوادين والمومسات ، والوعاظ البيوريتانيين شاحبى الوجوه والشعراء السكيرين حمر الوجوه . خلال تلك الفترة القصيرة كان فى كل طبقة شىء من «المسرحية» ، وكأنها تبالغ فى تمثيل دورها : فالنبلاء العظام يتحركون وكأنهم فى مهرجان لا ينفض ؛ والنبلاء الأقل منزلة يبيعون الضياع ليشتروا حلة وثلاثة أطقم للخدم حتى يكونوا مستعدين إذا واتتهم الفرصة للظهور فى البلاط ، والطبقة المتوسطة الناشئة يعدون نقودهم ويلبسون الثياب البيضاء النظيفة ليستمعوا للعظات ، ويأكلون اللحم البقرى والبودنج ، ويحبسون بناتهم فى البيوت ، وقد فوجئوا بأن وجدوا أنفسهم بورجوازيين بشكل هائل ؛ والعامة ، الدهماء ، الغوغاء ، يلوحون بقبضاتهم أو يرفعون قبعاتهم ، ويثيرون الشغب أو يجلجلون بالضحك ، وكأنهم جوقة فى أوبرا . وكأن كل شىء لذلك العصر كان على قياس عملاق . فإن لاحت بارقة من نظام أخلاقى جديد فى الكون فقد كانت تلوح وسط غيوم مرعبة من الجهل والخرافة ؛ ولكن الفردية الصاعدة ، المستعدة لتحدى ذلك النظام مضت متطاولة فى سيرها . وكان الحب يعصف كالحمى أو يسيل عذوبة وعطراً كصباحٍ ربيعى ، وكانت فكرة الموت كافية لأن تحضر شتاء قطبياً كله ظلام ويأس . كان هناك إذن كل هذا التنوع ، كل هذه المتناقضات ، كل هذه الأضداد تبرق خلالها طاقة حديثة الانطلاق . واستلزم التعبير عن كل ماكان يجب التعبير عنه كلمات ، كلمات فخمة ، كلمات رائعة ، كلمات ذات قوة كعزائم السحرة ، ولحسن الحظ كانت اللغة التى اكتمل نضجها فجأة وتمتعت بثروة لفظية نادرة (وشكسبير مثال بارز على ذلك) كانت تملك مثل هذه الكلمات . كان الفرد ينتشى بها ، والمجتمع يقبل عليها كما يقبل على الطعام والشراب ، هكذا كانت قوتها . وأخيرا – ربما لأن تحولات العصر السريعة وفيضان الطاقة حرّكا أعماق العقل الباطن ، حيث كل ماهنالك سحر – فقد كان يبدو أن ثمة سحراً غريبا يتخلل المشهد كله ويضيئه ، مع كل مافيه من فواجع وفظائع ، سحراً لاتزال آثاره باقية حتى اليوم فى أغنية إليزابيثية ، أو فى خطبة لهملت أو كليوباترا .

كـان شـعـراً قـصـد بـه أن يُسـمـع ، أكـثـر من أن يقـرأ بلا صـوت . ولكن هناك استثناءات مهمة . فلا شك أن سپنسر يطلب المشاركة من قارئ عاكف متفرغ ، فى ملحمته التى لم تتم ، «مليكة الجن» بابتكاراتها العروضية ، وعالمها العريض الذى يتكشف بأصباغه الغنية ، والأمثال السياسية والأخلاقية والدينية المركبة التى تنطوى عليها ماحوته من مغامرات الفروسية . ومثله ذلك الشاعر الأصغر سنا والأقل شهرة (والذى كان مقدراً له أن يؤثر تأثيراً عظيماً فى شـعراء القرن العشرين الإنجليز) أعنى جون دن ، الذى كان ولاشك يتصور فى ذهنه قارئاً منفردا بنفسه عندما كتب شعره الذى جمع بين اشتعال الوجدان وعمق التأمل الباطنى ، بحيث أوشك أن يكون فلسفيا . ثم أتبع شعره هذا – حين أصبح مستمعوه كثيرين – بعظات على نفس الصفة . ولكن الكثير من شعر ذلك العصر – حتى فى غير التمثيل – فيه نبرة خطابية مثيرة ، وكأنه يأمر المستمع أن يلتفت إلى معناه الباطن وبنائه الأخلاقى ؛ هذا ، أو يكون غناء صافيا ساحراً ، وكأنه كتب ليلحن ويغنى – وكثير منه كتب فعلاً ليلحن ويغنى . فقد كان أولئك الإليزابيثيون شأنهم الغناء دائما ، وكانت تربية عليه القوم تشتمل على تعلم الغناء الجماعى بألحان العصر الپوليفونية المعتمدة . وكان بعض من أجمل المقطوعات الغنائية فى العصر الإليزابيثى مجرد مساهمات من الشعراء فى تلك التسلية .

وقبل أن يعلن ذلك العصر العظيم عن نفسه حقا ، وذلك حين أوشك القرن أن ينقضى ، بدا كما لو أن القصص النثرى الذى بدأ بترجمات لحكايات إيطالية واستمر تقليداً لتلك النماذج بأقلام ليلى وجرين ومن إليهما – بدا كما لو أن هذا القصص النثرى يمكن أن يتفوق على التمثيل ، إذ كان يسلى العامة بفواجعه الفجة المليئة بالسيوف والخناجر ومهازله الغليظة الخشنة ، ولكنه كان أقل صلابة وحيوية وأضيق مجالاً من أن يجتذب عبقرية العصر ، إذ كان لايزال بعيداً عن حياة قرائه ، كما كان من حيث الصياغة متكلفا إلى درجة فظيعة (وقد سخر منه شكسپير مرات كثيرة – فى كوميدياته الأولى – بتقليد طريقته) . ومن ثم عُدل عنه إلى ذلك الشكل الذى فتنت به العامة ، والذى يمكن أن يكون فجا كذلك ، ولكن فيه حيوية وسحرا ، أعنى التمثيل . ففى المسرح بدأت عبقرية العصر تصنع معجزاتها فجأة .

وكان شكسپير ورفاقه من كتاب المسرح – ومعظمهم من أبناء أسر المزارعين التى انحدرت بها الحال ، لم يجدوا طريقة لكسب الرزق إلا الكتابة للمسرح – لايمتنعون

أبداً عن السخرية من «أبناء الأرض» ، وهم عامة الشعب الذين يدفعون بنساتهم ليتفرجوا على المسرحية . وكانوا – غالباً – معذورين ، لأن هذه السخرية لم تكن صادرة عن رغبة متعالية فى تملق رعاتهم الأغنياء بل عن اضطرارهم – ولاشك أن ذلك كان موضوع جدال كثير مع مدير المسرح – إلى إرضاء العامة بحشر المبارزات والمبالغات والتهريج فى مسرحياتهم . ومع ذلك فلو نظرنا إلى المسألة نظرة أوسع لأمكننا أن نقول إن كتاب المسرح هؤلاء كانوا ناكرين للجميل . فإن المسرح الإليزابيثى لم يرتفع إلى تلك القمة إلا باجتذاب العامة وعدم التعالى عليهم : بقبول الذوق الشعبى لا رفضه فى سبيل ماكان يعد خارج إنجلترا لائقا بالعلم والثقافة والرقى . لقد أبدع بموافقته لظروف الزمان والمكان شكلا فريداً ، شكلا أتاح لشكسبير مجالاً يساوق عبقريته ، شكلا كانت له فضائله الخاصة ، التى لم تقدَّر حق قدرها إلى يومنا هذا .

وقد استمر النبلاء الأكثر ثراء ، لعدة سنين ، يحتفظون فى حاشيتهم بفرق من الممثلين ، وكانت تلك الفرق تجوب الريف أحياناً كثيرة. (وتدل سجلات مدينة صغيرة ، وهى أبنجدون ، على أن سبعاً من هذه الفرق مثلت فيها خلال عام واحد) وإلى جانب هؤلاء المحترفين كان هناك هواة كثيرون ، مثل هؤلاء الذين رسم لهم شكسبير صورة كاريكاتورية فى «حلم ليلة صيف» ، وكانوا يقدمون المسرحيات الأخلاقية التقليدية والملاهى الشعبية التى تتضمن كثيراً من الغناء والرقص والتهريج . فقد كانت فى البلاد ثروة مفيدة – وإن تكن فجة – من مادة التمثيل . وكان الرجال الذين أنشئوا المسارح الجديدة فى لندن مضطرين أن يتجهوا إلى البلاط وذوى النفوذ الكبير من النبلاء للحصول على تراخيصهم ، ولكنهم كانوا يعلمون أنهم لابد لهم من الاعتماد على العامة وماتعود العامة أن يستحسنوه حتى تبقي تلك المسارح ممتلئة وتبقى فرقهم عاملة . فلم يكونوا ليقبلوا المسرحيات التى تنسج على المنوال الكلاسى على طريقة سنكا ، فلعلها كان يمكن أن تعجب «أبناء الجامعات اللامعين» ولكنها كانت تترك مؤخرة الصالة وأعلى المسرح خاليين . وهكذا تغاضى كتاب المسرح الجدد ، الذين مالبثوا أن دُعوا إلى تقديم عشرات المسرحيات كل عام ، تغاضوا عما كانوا يعرفونه عن المسرحيات الكلاسية ، واعتمدوا فى مادتهم على ذلك المخزون الحافل من التمثيل الشعبى ، بما فيه من غناء وتهريج ولعب بالسيوف ، بينما كانوا يشكلون على عجل نوعًا من المسرح مناسبًا للجمهور ولصالات العرض فى الوقت نفسه .

وكانت الفرق الجوالة قد أخذت تقيم خشباتها - حين تمثل لسكان المدن الريفية لا للنبلاء - فى أحواش الخانات الواسعة ، حيث يمكن للعامة أن يجلسوا أو يقفوا حول المنصة بينما يجلس السادة على الشرفات خارج غرف الخان . وقد راعت مسارح لندن هذا النظام نفسه ، ولو أنها كانت فى الغالب دائرية الشكل أو بيضاويته ، ولم تكن خشبة المسرح منصة مجردة بل كانت لها مداخل فى الجانبين ، وكان الجزء الداخلى عليه ستارة ، كما كان ثمة جزء علوى أو شرفة ، ويتضح ذلك من الرسوم(*) . وكان هذا الشكل من الخشبة يفضل الخشبة ذات الديكور التى حلت محله فيما بعد ، من حيث أداء المسرحية الشعرية الخيالية . فلم تكن هناك مناظر يلزم تغييرها ، وكان المؤلف المسرحى يستطيع أن ينتقل بحرية وسرعة من مكان إلى مكان ، وكثيراً ماكان يبنى قصته من مشاهد قصيرة متعاقبة . وإذ لم يكن فى يديه إلا الكلمات لوصف الأمكنة ، والإيحاء بالجو ، فقد كان عليه أن يستخدم خياله وأن يفرض على جمهوره استخدام خيالهم أيضا . وكانت المسرحية يمكن أن تتحرك بسرعة عظيمة . وأخيراً كان الممثل على خشبة المسرح الخارجية ، والجمهور حواليه وهو يلقى إحدى الخطب الشهيرة بطريقة بالغة التأثير ، يدخل معهم فى اتصال حميم آسر ، يصعب جداً أن يستعاد على الخشبة المصوَّرة . ورغم قلة مانملك من الشواهد ، فليس من الصعب أن

(*) لم يتح لى أن أطلع على كتاب الدكتور لسلى هوتسون «شكسبير وحرف O الخشبى» - وقد قام بنشره روبرت هارت . دافيز - إلا حين كان كتابى هذا فى المطبعة . يستبعد الدكتور هوتسون فى بحثه الرائع الفكرة السائدة عن خشبة المسرح فى العصر الإليزابيثى ، وهى التى تصور المقدمة بارزة داخل الصالة والحائط الخلفى محجوباً بستارة لتكون الجزء الداخلى ، وفوقه شرفة . وهو يقيم الدليل على أن خشبة المسرح فى العصر الإليزابيثى ، وكان الجمهور يحيط بها من جميع الجهات ، تطورت مباشرة عن العربات التى كانت تستخدم فى عروض المهرجانات فى العصر الوسيط ، ثم استعملتها الفرق الجوالة بعد ذلك ، مستغلة أحواش الخانات . وكانت عبارة عن منصة طويلة مرتفعة ، لها «بيت» أو منظر يغطى من الجانبين بستارة ، إلا حين يستخدم كمنظر داخلى . وعلى الجانبين درج يصعد عليه الممثلون من غرفة الملابس أو «بيت العمل» الذى كان يمتد أسفل المنصة . وهذا النظام الاقتصادى لايسفر فقط كثيراً من الإشارات التى كانت تبدو محيرة (ويمكن الرجوع إليها فى كتاب الدكتور هوتسون) . بل يفسر أيضاً حقيقة أن مسرحاً مثل «الجلوب» كان يتسع لعدد كبير من الناس - ثلاثة آلاف على الأقل - ومع ذلك تظل له صلة حميمة بجمهوره . وقد أقنعتنى حجج الدكتور هوتسون وأمثلته - ويمكن أن يرجع إليها القارئ المهتم - أقنعتنى بصحة نظريته . ولكننى يجب أن أضيف أنها تؤكد ماكتبته هنا عن فضائل المسرح الإليزابيثى . فكونه «وسط دائرة» ، كما يتبين لنا من «شكسبير وحرف O الخشبى» مزية تضاف إلى ماسبق أن قلته.

نتصور التجربة الخيالية الغنية العميقة التى كان الجمهور الإليزابيثى يتمتع بها فى المسرح حين يشاهد مسرحية شعرية تراجيدية أو كوميدية ، تجربة لايمكننا أن نجد مثلها فى مسرحنا .

ومع أن بعض مشجعى المسرح الإليزابيثى كان يريد تهريجاً وفحشاً ودماء ، فلاشك أن أكثرهم كانوا يستصحبون إلى ملاعب التمثيل حسًا مرهفاً باللغة وذكاء لماحا . ونحن نعرف على وجه التقريب كم من الوقت كان يستغرق تمثيل المسرحيات التى لا نزال نخرجها اليوم ، ونعرف أن الأداء كان سريعًا إلى درجة تثير الدهشة ، ولكنّنا نعرف أيضاً أن الممثلين كانوا يصلون إلى درجة عالية من الإتقان فى الصوت والإشارات بفضل التدريب القاسى ، ومن ثم أوجدوا تقليداً استمر – ويرجح أنهم برعوا فيه – بين ممثلى المسرحيات الشكسبيرية حتى هذا القرن . إنه يختلف عن أسلوب التمثيل الطبيعى الذى يتطلبه المسرح النثرى فى أيامنا ؛ وأغلب الظن أنه يعتمد على تضخيم شخصية الممثل إلى حد كبير ، بمعاونة جميع الحيل الممكنة فى الصوت والإشارة . ولم يكن يرمى إلى خداع الجمهور بقدر مايرمى إلى السيطرة عليه ، وكان إعجاب الجمهور بالتفنن المحض شبيها بما يجدونه اليوم فى الأوبرا . والمرجح أن الفتيان الذين كانوا يؤدون أدوار النساء – ومن المستحيل أن يكون أداؤهم طبيعيا – دربوا على طريقة فى التمثيل لاتتغير . وتدل جميع الدلائل على أن التمثيل الإنجليزى حظى بسمعة عالية فى تلك الفترة ، وكان المسافرون إلى الخارج لايرضون عن التمثيل هناك ، بينما كان الطلب على الفرق الإنجليزية شديداً فى القارة . وكان الممثلون الإنجليز محط إعجاب عظيم أيضا لفخامة ملابسهم ، وكان للممثلين الأوائل – أمثال آلن بريادج – أنصبة كبيرة فى مسارحهم (وكان شكسبير له «حصة» أيضا ، ولعلها كانت مزدوجة باعتباره كاتباً مسرحياً وممثلا) ، وقد حصلوا منها على أموال طائلة ، ولكن البحث عن مسرحيات كثيرة جديدة ، والتدريب عليها ، وتمثيلها ، كل ذلك استلزم جهداً وقلقا وتوترا للأعصاب ، ولابد أنه كان يؤدى إلى الإنهاك ، ومن ثم يجب ألا نعجب لأن شكسبير اعتزل قبل أن يبلغ الخمسين ، ولعله كان قد استنزف .

وكانت تلك الملابس الفخمة التى اشتهرت داخل الوطن وخارجه ، كلها من طراز معاصر ، فلم تكن ثمة محاولة للإيحاء بعصر المسرحية . ولم يكن السبب فى ذلك راجعًا إلى جهل الإليزابيثيين ، ولكنهم لم يهتموا بإحداث ذلك النوع من التأثير الواقعى الخاص ، وكانوا يفترضون – وهم محقون تماما – أن الجمهور يعلم أنه فى ملعب

للتمثيل ، يشاهد ممثلين ، وأنه على أتم الاستعداد لتخيل شارع أو حديقة على المسرح العارى ، وتقبل قيصر أو مكبث فى صدار وجورب ، وأن إخراج المسرحية ، مهما تكن كيفيته ، لابد وأن يكون مصطنعا ، معتمداً على قبول مواضعات معينة . ومن الجائز أنهم كانوا يعرفون بالفطرة ماعجز منظرو المسرح فيما بعد عن فهمه ، وهو أن المسرح وجد ليقدم تجربة من نوع فريد ، تجربة نستجيب لها على مستويين عقليين مختلفين فى وقت واحد : فأحد المستويين مرتبط بالحياة المتخيلة فى الرواية ، والآخر مرتبط بأداء المسرحية ، مع كل ما يتعلق بالممثلين وملعب التمثيل . وهذا يصدق على أى مواضعات يمكن أن تتبع . فمهما تكن المناظر والمؤثرات بالغة الإتقان فلن تقنع الجمهور بأنه ينظر حقا إلى شارع أو غابة ، وأنه ليس فى ملعب تمثيل . وإذا كان هناك بعض اللذة فى مشاهدة منظر مصوّر ، فإن أصحاب الخيال يجدون لذة أكبر فى مشاطرة الشاعر المسرحى تخيله وهو يحول خشبة مسرح خالية إلى عشرين منظراً مختلفا . زد على ذلك أن الممثل الذى يكاد يحيط به جمهوره ، يقف على خشبة المسرح شامخا ، لم يحوله صانع الديكور إلى قزم مبهم ؛ ويستطيع بمشاركة الشاعر المسرحى ، إذ يخلقان كل شىء معا ، أن يعقدا صلة خيالية حميمة مع الجمهور ، لايتأتى لغيرها أن يحقق شيئا قريباً منها . لقد كان فى استطاعة شكسپير أن يصنع الأعاجيب على المسرح ، أى مسرح كان ، مستخدماً أى نوع من المواضعات المسرحية ؛ ومع ذلك فقد كان من حسن حظه أنه وجد مسرحاً على هذا القدر من المرونة والطواعية وسرعة الحركة ، مع العاطفية والشاعرية ، ثم أنه ساعد على تطويره .

وقبل أن نتكلم عن شكسپير يجب أن نلم ولو إلمامًا سريعًا بزملائه ومنافسيه فى المسرح . وهناك نظرتان شائعتان إلى هؤلاء الكتاب المسرحيين الآخرين فى عصرى إليزابيث وجيمس . فبعض النقاد يرون أنهم أعطوا أكثر من حقهم لا لشىء إلا علاقتهم بشكسپير ، إذ فاض عليهم بعض ما ألقى عليه من ضوء . وثمة نقاد آخرون يعتقدون أننا لم ننصف مواهبهم العظيمة لأن نور عبقرية شكسپير غطى عليهم . وهذا هو الرأى الأقرب للصواب . فهم مجموعة من كتاب المسرح الجديرين بالاهتمام ، ولهم مواهب كثيرة متنوعة ، فلو لم يوجد شكسپير ليمثل زبدة العصر فى التراجيديا والكوميديا جميعًا لحظيت أجود أعمالهم بنصيب أكبر كثيراً على خشبة المسرح . وأولهم مارلو ، وكان مجدداً – وشكسپير يدين له بالكثير . ولو أن مارلو لم يمت شابا – قتل فى معركة فى حانة – لكان من الجائز أن ينافس شكسپير فى التراجيديا ، فهو يملك جرأة

الخيال وقوة العاطفة ، وله فى الشعر أوابد عظيمة ، وفى هندسة تراجيدياته جسارة وإن لم تخل من بعض الإهمال . ثم كان هناك بن جونسون ، وهو عالم وشاعر إلى جانب كونه كاتباً مسرحيا ، وقد أعيد عرض أجود كوميدياته بنجاح على المسرح الإنجليزى فى السنوات الأخيرة ، وأهمها «الكيميائى» و«ڤولپونى». وهى تمتاز بحس حاد بالعيوب فى رسم الشخصيات ، ودقة فى البناء ، ومقاطع رائعة فى إيقاعها السريع . وفيها – مثل كاتبها – شموخ وجهارة ، ولكنها – ربما مثله أيضا – تفتقر إلى المرح والظرف . وكان جورج تشاپمان أكبر سنا من بن جونسون ، وهو مترجم هوميروس ، ولم يلق مثل حظ جونسون لا فى سلسلة تراجيدياته التاريخية الفرنسية ولا فى كوميدياته التى تغلب عليها الخشونة وتفتقر إلى المهارة مثل كوميديات جون مارستون ، الذى اشترك معه فى التأليف أحياناً ، وهو كاتب قوى فى خشونة ، وأسلوبه متفاوت ، وإن وقعت له فقر جميلة . وكان عيبه في تراجيدياته ، وهو عيب مشترك بين هؤلاء الكتاب المسرحيين ، تعمُّد المبالغة فى الأحداث ، وحشد الفظائع . وكان من عادتهم أن يشتركوا فى التأليف ، ولاسيما الكوميديات ، وكان أحدهم ، دكَر ، يكثر من الاشتراك مع غيره حتى أصبح من الصعب معرفة أين يبدأ عمله وأين ينتهى ، وقد كتب كثيراً من النثر الجيد للمسرح ولغير المسرح ، ولكنه يذكر ، أكثر مايذكر ، بغنائياته البديعة ، وبلمسة عاطفية رومنسية فى معالجته لشخصياته النسائية ، لانجدها عند أحد من الآخرين سوى شكسپير .

ولعل أحسن الكتاب المسرحيين الذين جاءوا بعد هؤلاء ، وكتبوا فى عهد جيمس الأول وبدأت تظهر فى كتاباتهم أمارات الضعف بعد المستوى الرفيع الذى حققه العصر الإليزابيثى ، هم ميدلتون ، وهايوود ، ووبستر ، وبومونت وفلتشر ، وماسنجر وفورد . وقد كتب ميدلتون عدداً كبيراً من الكوميديات الصاخبة ولكنه لم يبد لمحة من العبقرية إلا فى المشاهد التراجيدية من «البديل» . والمناظر التراجيدية أيضا هى خير مالدى هايوود ، وهو كاتب مسرحى مكثر ، مسته حرفة الأدب ، ولكنه يستحق الذكر لأن مسرحياته عن الحياة العائلية تكاد تبشر بالمسرحية النثرية الواقعية فى القرن التاسع عشر . وكان وبستر أجودهم شعرا – والحق أن له ومضات شاعر عظيم – ولكنه فى كتابته المسرحية محدود الأفق كثير الأخطاء . ومسرحيتاه الأكثر شهرة : «الشيطان الأبيض» (وهى بلاشك أجودهما) و«دوقة مالفى» تحتويان على أبيات رائعة ولكنهما تسرفان فى الرعب حتى لتقربان من حد السخف . وقد اشترك بومونت وفلتشر فى

كتابة عدد كبير من المسرحيات ، وكانا قادرين على الابتكار والتصرف ، ونالا حظوة كبيرة ولاسيما عند الطبقة العليا التى كان كلاهما ينتميان إليها . وكان فى لون مسرحياتهما ، وفى شعرهما المرسل نفسه ، مزيد من السهولة والتفكك ، حتى لنشعر أن المسرح الإليزابيثى بأرضياته المزدحمة وانبساطه الكوميدى وفخامته الشعرية قد اختفى إلى الأبد حين بلغت أعمالهما النهاية فى اكتمال خصائصها . وكان ماسنجر مجتهداً وواسع التصرف أيضا ، وأستاذاً بارعاً فى تشكيل المواقف التمثيلية أكثر من بناء مسرحيات كاملة جيدة متماسكة ، ولو أن مسرحيته التراجيدية الكوميدية «طريقة جديدة لسداد الديون القديمة» ظلت تمثل بانتظام لمدة قرنين بعد وفاته . وقد كتب جون فورد كثيراً من شعر المناسبات والرسائل النثرية قبل أن يتجه إلى المسرح ، وهو أكثر من ويبستر إحكاماً لبناء مسرحياته ولكنه لايملك مثل عمقه وروعة تعبيره ، وهو يتوخى إثارة العواطف بصورة متصلة بجعل المحبين فى حالة إحباط دائم ، أكثر مما يطلب التراجيديا بمعناها الصحيح ؛ فقد انقضى عهد العمالقة سيئى الطالع فى التراجيديا السابقة ، وكأن المسرح الآن ينتظر حتى يغلقه البيوريتانيون المنتصرون .

لقد كُتبت عن شكسپير مكتبات كاملة . وهناك رفوف ورفوف من الكتب تحاول كلها أن تثبت أن المسرحيات المنسوبة إليه قد كتبها إناس غيره : باكون ، وإيرل أكسفورد ، وإيرل رتلاند ، وإيرل دربى ، وكونتسة پمبروك (ربما كعضو فى جماعة) ، وزميلاه الشاعران مارلو ورالى ، وحتى الملكة إليزابيث نفسها . وأصحاب هذه المزاعم العجيبة يقعون فى نفس الخطأ الذى يقع فيه كثير من العلماء المتخصصين فى شكسپير ، حين يقولون لنا إنه لابد كان فى وقت ما جنديا ، وبحارا ، ومحاميا ، وسائحاً فى إيطاليا ، إلى غير ذلك ، ولايمكنهم أن يعقلوا هذه الحقيقة البسيطة : حقيقة أن شاباً خصب الخيال حاد الذكاء مثل شكسپير يعرف المسارح ورعاتها المختلفين ، خرّاجاً ولاّجاً فى حانات لندن ، سوف يسهل عليه أن يلتقط كل مايحتاج إليه فى مسرحياته من شذرات المعارف الدقيقة واصطلاحات أرباب المهن . وإن مانجده فى هذه المسرحيات من معرفة واسعة – إلى درجة تثير الدهشة – بكل أصناف الشعب ، من فلاحين وخفراء وخمارين وبياعين ومومسات وقوادين وجنود متصعلكين ، وتعاطف معهم لايوحيان بأن كاتبها كان أرستقراطياً عظيما أو لجنة من كبار النبلاء والنبيلات . ونحن نعلم أن تشارلس ديكنز كتب فى شبابه «أوراق پكويك» و«نيكولاس نيكلبى» ، ولكننا لو لم نكن واثقين من شخصية مؤلفها لكان من العسير أن نتخيل أنه يحتمل أن

يكون وزير المالية أو دوق نورفولك فى ذلك الزمن . فإن خلفية ديكنز وظروف حياته وتجارب شبابه هى التى مكنته من كتابة هاتين الروايتين . وخلفية شكسبير وظروف حياته وتجارب شبابه لاتحول بينه وبين تأليف هذه المسرحيات (كما يقول لنا هؤلاء الباكونيون ومن إليهم) بل هى ماينبغى أن نتوقعه على وجه التقريب ، مع افتراض أن الرجل عبقرى . فقد ولد ونشأ فى مدينة ريفية صغيرة ، والمسرحيات مليئة بالدلائل على هذه النشأة ؛ وكان ينتمى إلى الطبقة المتوسطة مثل كثير من الكتاب العظام ، والموقع المتوسط ، لا الأعلى ولا الأدنى ، هو الموقع الذى يمكن أن يُرى منه أكثر ما تمكن رؤيته ؛ وقد ذهب إلى لندن ، وهناك كانت سنوات الكفاح الأولى - على الأرجح - سبباً فى معارفه الواسعة ، وعمل فى المسرح ممثلا وكاتباً وشريكا فى الإدارة وكثيراً ماكان يعود إلى ستراتفورد أثناء الصيف ، عندما تغلق المسارح أبوابها ، وفيها أقام عندما اعتزل العمل . وكل هذا يبدو قريب الاحتمال أكثر مما يبدو مستبعداً بالقياس إلى مانجده فى المسرحيات ذاتها . أما ما لا يحسب المعترضون حسابه ، لأنهم لايفهمونه ، فهو العبقرية التمثيلية .

ولننظر باختصار فى بعض الأفكار الخاطئة الأخرى حول شكسبير . فمع أنه كان يستطيع - أو على الأرجح يفضل - أن يعمل بسرعة هائلة ، معجلاً الكلمات على الورق إذ تزدحم الصور فى عقله ، فإنه لم يكن وسيطا ذاهلاً ، يملى عليه شخص ما فى العالم الآخر ، بل كان فناناً عظيماً كامل الوعى. ولم يكن من ناحية أخرى - كما يظن بعض النقاد الرومانسيين على مايبدو - منزهاً عن الوقوع فى الخطأ أو الإهمال أو اللكلكة فى العمل . وقد أضاع الشراح ألوف الساعات فى التفتيش عن معان غامضة خفية وأعماق من الفطنة فى فقرات لم تكن إلا كتابة رديئة متعجلة . فما كان شكسبير عضواً فى طائفة باطنية يتظاهر فقط بالكتابة للمسرح . وكانت شخصياته (فيما عدا الشخصيات التاريخية بطبيعة الحال) تنتمى بكل مافيها إلى المسرحيات التى نجدها فيها ، ولم تكن لها حياة ماخارج المسرحيات ، فمن ضياع الوقت والجهد (وما أكثر ماضاع منهما!) أن نحاول إخراج هذه الشخصيات من المسرح ، كما لو كانوا إناساً حقيقيين ، لنتساءل ماذا فعل هملت فى إنجلترا أو كيف التقى مكبث بزوجته لأول مرة . ولو كانت لكثير من نقاد شكسبير وشراحه معرفة أفضل بالمسرح لما تورطوا فى كتابة كثير من السخف حوله . لقد كان - بما هو كاتب مسرحى - منتميا انتماء جوهريا إلى المسرح ، يستمد وحيه منه ، ولكنه أيضا يتقيد بظروفه وقيوده . ولعل بعض

مسرحياته ، ولاسيما التراجيديات الكبرى ، تُفَضَّل أن تقرأ على أن تشاهد فى مسارح مختلفة أشد الاختلاف عن مسرحه ، فى إخراج وتمثيل بعيدين كل البعد عن الطرق التى كان يعرفها ، وكان يكتب لها . ولكننا مع ذلك يجب أن نقرأها كمسرحيات ، وكأننا نراها ونسمعها مؤداة فى مسرح من تخيلنا ، ولعل هذا هو ماكان شكسپير نفسه ، وقد ملّ ملاعب التمثيل ، يفضل أن نفعله .

وثمة مقارنة لم تزل تعقد على مدى القرون بين شكسپير والطبيعة و. وهى شهادة له بالخصوبة وانفساح المدى ورحابة الشعور وعمقه - صفات برَّ فيها سائر الكتاب . ولكن هذا يجب ألا يدفعنا إلى الظن بأن شكسپير نفسه لايمكن أن يُكتشف وراء ذلك الحشد من الشخصيات ، وأن وجهه قد ضاع إلى الأبد بين هذه الأقنعة الحية . فمهما يكن قادراً على التشكل فى مختلف الصور ، ومهما يكن له من «نفوس لاتحصى» ، فإن أى إنسان لايمكن أن يبدع كل هذا الإبداع فى المسرح ، ولا أن يُعبر عن كل ما عبر عنه بشعر عظيم - وهذا هو الأهم - دون أن يكشف نفسه . قد يأخذ قصصه من روايات إيطالية ومسرحيات قديمة وسجلات تاريخية ، أو من سير پلوتارك ، ولكن معالجته لهذه القصص ، وما يحذفه ومايزيده ، ينبئنا بشىء عنه . وكذلك الأدوار التى تقوم بها الشخصيات الرئيسية التى خلقها فى الأحداث ، وكيفية تطور هذه الشخصيات ، وماتُخص به من اهتمام وعطف . وربما كان اختيار الصور أعمق دلالة ، تلك الثروة المدهشة من الصور التى انطلقت بعد قصيدتيه القصصيتين ومسرحياته الأولى من دور الزخرفة لتصبح طريقة فى التفكير والتبيين . ومما يميزه أن جميع مسرحياته الكبرى ، سواء منها التراجيديات والكوميديات ، ينفرد كل منها بلون وجو ، بل بما يشبه المناخ الخاص ، كأن عالماً صغيراً متميزاً قد خلق لكل مسرحية ؛ وأهم مايحدث هذا التأثير هو تيارات الصور شديدة الاختلاف ، التى تنبثق من العقل الباطن . وقد يتفق له أحياناً ، حين يكتب شيئا «حسب الطلب» أو يشعر بالإرهاق ، أن يعطينا كلاماً مطروقاً مهلهلاً يمكن أن يكتبه أى كاتب ؛ ولكن لاتكاد الحياة تدب فى المنظر أو الشخصيات أو الخطاب حتى نجد شكسپير نفسه هناك ، يقول كل مايعلمه وكل ماحلم به ، محاولا أن يطلق العنان ، بكل مايمكن أن يبلغه الفن الذى اختاره من حدود البيان ، لما حملته تلك النفس الثرية الحساسة من وطأة الحياة . ومن العبث أن يقال ، كما أخذ بعض الأساتذة من خصوم الرومنسية يرددون فى السنوات الأخيرة ، إنه كان يقدم بسرور- وربما بسرور خبيث - سلعة مطلوبة ، ويستجيب لأى تغير فى الذوق

السائد فى المسرح ، مؤديا عمله ببرود . فالشعر التمثيلى العظيم لايمكن إبداعه بهذا الأسلوب التجارى – لعل أولئك الأساتذة يأخذون إجازة شهر ويحاولون إعطاءنا أختا «لهملت» و«مكبث» – الشعر التمثيلى العظيم يحتاج إلى كل مايمكن أن تعطيه الشخصية الكاملة ، كل مايمكن أن يقدمه إليه العقل الظاهر والباطن ، وهو يعمل فى أعلى درجاته ، وإذا أحسنا تفسير كل مايبديه لنا من علامات فسوف تلوح لنا أكمل وأعمق آيات الشخصية . وقد يأتى اليوم الذى يُعرف فيه شكسبير بأفضل مما عرف أى إنسان آخر فى أى وقت من الأوقات .

أما هنا حيث لايتسع المجال ولا نملك المعلومات الكافية ، فلايمكننا إلا أن نستكشف عقل ذلك العبقرى الذى لايضارع ، وشخصيته ، بإلمامة سريعة ، وبقدر مانصل ذلك الإنسان بقصة الإنسان الغربى فى أدبه . أن مالدينا من الدلائل على مظهر شكسبير الخارجى ، أى على الرجل فى زمانه ، قد أدهش كثيراً من المعجبين ، وصدمهم ، إذ هم تواقون إلى شكسبير نبيل متألق ، بدلاً من هذا الشكسبير البورجوازى الصميم ، وإن يكن أنيساً لطيف المعشر ، يرنو دائما إلى حياة مريحة حين يتقاعد فى ستراتفورد . نعم هناك سونيتاته ، وفيها ظلال درامية لقصة ذلك الشاب الجميل المعبود الذى أغوته عشيقة الشاعر المتقلبة ، ذات البشرة البيضاء المخملية ، سوداء الشعر والحاجبين والعينيين الزائغتين ، وقد اقتحمت صورتها كثيراً من المسرحيات (حيث لم يكن لها مكان ، وهذا يدل على عجزه عن مقاومتها) . ولابد أن هذه المرأة ، أو امرأة أخرى تشبهها ، هى التى ألجأته ذكراها الملحة إلى أن يفسد توازن فنه بأن بث فى تراجيديات تلك الفترة وكوميدياتها المرة صوراً غير متقنة للجنس المقزز المريض. وهذا لايوحى بصورة البورجوازى المستريح ، ولكن الأخبار التى وردت عن ظاهر حياة الرجل قد تكون خادعة . ولم تخلُ الدنيا فى وقت من الأوقات من رجال كثيرين معروفين بالهدوء والانشغال بأعمالهم ، لو اطلعنا على خفايا حياتهم لصَدمنا وروّعنا ، فربما كانت أحلامهم مرعبة ، وربما كانوا يشعرون وهم يزاولون أعمالهم بشىء من صدمة هملت ، ويأس مكبث ، وجنون لير . وقد كان شكسبير واحداً من هؤلاء الرجال ، بقياسٍ عملاق . فكان يغوص فى أعماق وجوده ، مشرفاً على حفر سحيقة هناك؛ حتى يصبح قريباً من الجنون هو أيضاً ، ويسمو إلى قمم من الفرح والحنان والحب ، تملأ أحيالاً من البشر العاديين بالعجب والسرور .

ويمكن أن يقال عن شكسبير إنه أبعد فى ذلك الطريق الوسط الذى وجدنا عليه

رابليه ومونتيني . فمع أن مواهبه العجيبة كانت أعظم من مواهبهما ، بخياله الذى لايضارع وحسه اليقظ الشامل إذ لايزالان يجذبانه كمنطاد ضخم مأسور ، فقد كان إنساناً متوازناً مثلهما ، ولكنه لم يكد يخلف ربيعه الذهبى ، ولعل «حلم ليلة صيف» هى أينع أزهاره ، ولم تكد الحياة تبدأ تحديها له ، حتى أصبح الاحتفاظ بهذا التوازن يزداد صعوبة مع الأيام. فقد وجد نفسه واقعا بين الضدين المتعاظمين المتحديين ، بين ما يجده فى العقل الواعى ومايصعد غير مأمور من العقل الباطن ، نافخاً الحياة فى عمله . فكان بعقله الواعى يؤمن - مثلا - بالنظام ، ككل بورجوازى فى زمنه أو فى زمننا ، ولو أن فكرته عن النظام كانت تشمل الكون كله ، فالموسيقى - التى كان يعشقها - هى رمز لذلك النظام ، للتناغم فى حركة الأشياء . أما الفوضى فهى علامة على التنافر العميق ، والخواء المحدق ، وكثيراً ماكان يتخذه صورة للشر ، كما يصنع بالاستعارات التى تدور حول الرعد والبرق والعاصفة . وكان بوعيه يساند كل مايدعم - بدوره - هذا النظام : يوليوس قيصر ؛ الملوك الإنجليز الأقوياء الظافرين ؛ أى نظام اجتماعى يعترف اعترافاً صريحاً بالرتبة والواجب ؛ السنة والجماعة والشعور بالالتزام. ولكن العقل الباطن الذى ينطلق من عقاله أثناء العمل ، مدفوعاً بخياله التمثيلى ، كان يطوح به إلى الطرف المضاد ، فينفث الحياة فى شخصياته المتمردة والمتصعلكة والناشزة والفاشلة ، نحو الملوك الذين خابوا ، نحو فولستاف العظيم الذى كان كل فعل من أفعاله وكل كلمة من كلماته سخرية وتحدياً للنظام ورأى الجماعة ، والذى بلغ من سطوة ذاته وصفاته أنه كان يجب أن يموت خارج المسرح حتى يمكن أن تكتب مسرحية «هنرى الخامس» على الإطلاق . ويمكن أن تعد مرحلة الروايات التاريخية كلها مرحلة صراع عنيف بين هذين الضدين .

وشخصية هملت ، وقد أفرغ فيها شكسپير نفسه بلا رابط ولا مراعاة لحاجة المسرحية ، هى شخصية رجل يحاول فى استماتة أن يحصل على التوازن . إنه يدرك معنى الخير والشر كليهما بعمق أكثر من أى شخص آخر من المحيطين به . وهو يلمح تباعد القمم المشرقة واتساع المهاوى الحالكة التى لايستطيع سائر من فى القصر أن يروها . وهو لايستطيع أن يفعل شيئا لأنه لم يعد فى عالم يمكن الإقدام فيه على فعل حاسم ، إلا أن يأتى عن اندفاع أعمى ، تحركه «القدرة التى تصوغ مصائرنا» . إن الشر فى هذه المسرحيات يمكن أن يطلقه الإنسان ، ولكنه لايصنعه . إنه يصعد ، كضباب أسود منتن ، من أعماق مجهولة ؛ ويهبط كسياط المطر والبرق من سماوات

جنحت فجأة نحو العسف ، وكأن العالم أفلت من قبضة الله . إن الحب الجنسى يستحيل فى هذا الجو العكر إلى شهوة وخيانة ومرض وقذارة ولعنة ؛ أما الطهارة ونقاء القلب ، أما قبيل أوفيليا وكورديليا ، فيسحقهم الموت ، وأما الشخصيات التراجيدية ضحايا طبعائهم الخيالية الرحبة (فهذه هى الصفة التى تجمع بين هملت وعطيل ومكبث ولير رغم اختلافهم) فيسعون نحو هلاكهم. وليس هناك - بالطبع - أى توازن هنا ؛ فهذه هى صورة الحياة حين تنقسم انقساماً مرعباً بين الضدين ، فيغزوها الخواء ، ويسودها التنافر . ولكن لير يفيق من جنونه فى اللحظة الأخيرة : فإذا هو على الجانب الآخر ، وراء العاصفة . وتبدأ «أنطونيو وكيلوباترا» بداية خاضعة لتخطيط عقلى محكم ، وكأنها حكاية أخلاقية ، تبين كيف يخرق وله الكهولة وشبقها وجنونها نظام العالم ؛ وفجأة ، عندما يضيع كل شىء ، وتكاد الحكاية تنتهى ، إذا بالدرس الأخلاقى يُكتسح ، والشعر العظيم - الذى يدل بقوته نفسها على أن شخصية الشاعر كلها موجودة هنا - يقوم ظافراً ، ويجد كلمات خالدة لأشواق خالدة ، فيحيل الوله والشبق والجنون إلى حب ، وتصرخ الملكة اللعوب وهى تموت : «أنا آتية يازوجى!» وإذا هى «المرأة» ذاتها . وهنا يكون الشاعر نفسه على الجانب الآخر ، وراء قوة الأضداد ، حيث التناغم والتوازن ؛ وكأنما هو الآن أقرب إلى القاصّ المتسامح منه إلى الشاعر المسرحى المتقد العاطفة ، وأقل اهتماما باختلاف الشخصيات - شأن كل الرجال الذين أخذوا يتقدمون فى السن - وأكثر اهتماما بالإنسانية نفسها - وبقيمها وحظوظها ؛ شاعر المسرحيات الرومانسية الأخيرة ، التى تحكى حكايات ، إلى أن يكسر عادته ، فيخترع أمثولة درامية محكمة النسج فى «العاصفة» ، مرسلاً كلمة الوداع إلى سحر الجزيرة ، وإلى عبقريته المسرحية ، وإلى العالم وإلينا ، بأشهر خطبة فى الأدب كله .

صاح بروسپيرو : «طب نفساً ياسيدى ، لقد انتهت عربداتنا...» إن هذه العبارة «طب نفساً» فى مستهل خطبة تفض الكون كله ، لتمثل شكسبير أروع تمثيل . فنحن معه - وإن أخذنا إلى أبعد مايذهب إليه الخيال الإنسانى - نعود دائماً إلى مأوانا : فيستعاد التوازن ، وتمضى الحياة على سننها : الحياة العادية العاقلة ، التى لانصنع خيراً من أن «نطيب نفساً» بها . وقد اتهم بأنه «أول فنان عظيم فى الأدب يبدو مشغولاً بالشخصيات من أجل الشخصيات ذاتها» ، فلا يترك لدينا - شأن الشعراء المسرحيين الإغريق - شعوراً بأن الشخصيات تشير إلى شىء أعظم منها ، إلى فكرة إلهية أبعد

من البشرية . وفى الحق أن شكسپير يختلف عن الشعراء المسرحيين الإغريق وعن دانتى وشعراء قليلين آخرين فى أنه لايملك نظاماً كونيا يتخذ منه إطاراً ومرجعا . وماكان لديه من فلسفة يمسكها فى وعيه برفق ويتركها دائما عرضة لأن يكتسحها العقل الباطن تحت ضغط الإبداع ، فإنما كانت بنت الزمان والمكان . ولايأتيه شىء أعمق إلا فى ومضات حدسية . ولكننا إذا تأملنا شخصيته بجملتها ، وهى التى تظهر فى أجود أعماله ، وجدناه يتجاوز عصره ، وإن عبر عن الشىء الكثير منه . فشخصياته الشريرة الواعية بما فيها من شر ، وقائدهم إياجو ، هم الذين ينتمون إلى عصر النهضة ، إذ يحسبون أنهم يملكون إرادة حرة بغير حدود ، ليكونوا وحدهم مهندسى مصيرهم . أما أبطاله فيعون وعياً عميقا بتدخل غامض مما يحبون غالباً أن يسموه الحظ . فلم يكن شكسپير رجلاً متدينا ، بالمعنى الأضيق لهذه الكلمة – ومن الصعب أن نصدق أنه مات على دين الكثلكة – ولكننا إذا أخذنا الكلمة بمعناها الأوسع – وهذا الرجل تلزمه السعة – فإننا لانخطىء إذا قلنا عنه إنه متدين ، وليس ذلك لأنه يملك هذه الأريحية غير المحدودة فى الخيال ، وحناناً يتسع للكثير الكثير مما فى الإنسان والطبيعة ، وتقديراً سريعا لكل ماهو بسبيل الحب والمودة ، والفهم وحسن الصحبة ، والعطف والانسجام – ليس لهذا كله فحسب ، بل لأنه يدرك أن الحياة لغز ، وأن الأنسان والطبيعة صور رمزية ، وأننا نستطيع أن نتلمس طريقنا ، بالشعور إن لم يكن بالفكر ، من خلال إحساسنا بالجمال والخير ، إلى حقيقة وراء الظواهر ، كما تكون لحياة الكاتب المسرحى والممثلين حقيقة أعمق وراء مايظهر فى ملعب التمثيل . ويمكن أن يقال إنه وأن لم يستند إلى نحلة أو عقيدة ، إلا مزاولة فنه ووضع شخصيته كلها فيه ، مقتحماً الصراع بين العقل الواعى والعقل الباطن ، فقد بدأ يستعيد أساس الدين وإطاره ، اللذين حُطّما وفقدا من قبل ، يستعيدهما لا بالعقل بل بالوجدان والحدس لاغير ، وبهذا يقف خارج زمنه ، فهنا كما فى عدم اطمئنانه إلى التمسك بفكرة واحدة، كان يتحرك ضد التيار .

وهو قريب إلى أجيال من الناس الغربيين العاديين ذوى الذكاء والإرادة الخيرة ، فى حرصه على الاتزان ، وصراعه مع الأضداد ، حتى تلك الأضداد بالذات ، وذلك رغم الثراء العظيم فى فطرته ، وتعدد وجوه عبقريته . ولعل هذا هو سر امتلاكه لعالمنا ، قرناً بعد قرن . إننا لانخطىء إذا وصفنا هذا الملك الجليل على جميع شعرائنا وكتابنا المسرحيين بأنه إنسان عادى طيب عملاق ، يرغب فيما ظل يرغب فيه الناس الغربيون

العقلاء على مدى السنين ، مهما غامر بروحه نحو الأعماق والقمم . إنه لايحاول ، مثل كثير من العباقرة الذين جاءوا بعده ولم يبلغوا شأوه ، أن يستولى علينا عنوة ، بكل ما فى الانفلات والانحياز من قوة . فهو لايريد أن يكبكبنا فى عالم كابوسى بعيد ، أو يترك هذا العالم حولنا خرابا ، انتقاماً – ربما – من إنسانيتنا العادية الغبية . ولئن استدعى بسحره كل شئ ، من غرام الصبا بغنائيته وعالم الخرافة بألوانه الزاهية إلى السحر الأسود والقتل الفظيع ، فإنه يعود بنا دائما إلى بيوتنا : «طب نفساً ياسيدى . لقد انتهت عربداتنا» . لاعجب إذا ظل ملايين الرجال والنساء على اختلاف أزياء الأدب يخصون هذا الرجل بأعظم الإعجاب وبأعمق الحب أيضا . وإذا جاء يومٌ لايمثل فيه شكسبير بعد ، ولايقرأ ولايدرس ، ولا يتمثل به ولايحب ، فستكون آخرة الإنسان الغربى قد اقتربت .

٥ - أسبانيا وسرفانتيس

فى سنة ١٥٨٠ ، السنة التى ضم فيها فيليب الثانى البرتغال إلى الأقاليم الشاسعة الداخلة تحت سلطانه ، توفى الشاعر الملحمى الوحيد الذى تغنى فى أشعاره بالكشوف والفتوح المدهشة خلال المائتى السنة السابقة ، إذ اتسعت الكرة الأرضية اتساعاً كان له تأثيره الكبير فى عصر النهضة . ذلك الشاعر هو كاموينش ، الشاعر البرتغالى العظيم ، الذى خدم فى أفريقيا ثم الهند ، بعد مغامرات فاشلة فى وطنه ، ومرت عليه شدائد قاسية ، ولكنه استطاع أن ينظم ملحمته «اللوزياداس» ، ومع أن هذه الملحمة تدور حول ڤاسكو داجاما ، فإنها فى الحقيقة تحية حارة للشعب البرتغالى ذاته ، ذلك الشعب الصغير الفقير الذى ذهب بسفنه وسيوفه إلى أقاصى الأرض . وهى - رغم بنائها الكلاسى وتنبؤاتها البليغة حول البرتغال ، وفوق كونها من الشعر العالى الطبقة ، وقد أظهر كاموينش أستاذيته من قبل فى أشكال غنائية عدة - فإنها وهى الملحمة القومية تكتسب أهميتها من اعتمادها على أحداث تاريخية فعلية ، ومشاعر واقعية ، ونظرة إنسانية . لقد جاءت فى وقت متأخر جداً من عصر النهضة ، وبلد صغير يكاد يختفى مؤقتا من مسرح التاريخ ، ولكنها عبرت بصورة أفضل من أى عمل شعرى آخر عن جانب مهم من الحركة فى مجملها ، إن كاموينش جدير بالتقدير من الإنسان الغربى .

هذه أسبانيا التى ابتلعت البرتغال قد بلغت أوج قوتها ؛ كانت بممتلكاتها فى غرب أوروبا وإمبراطوريتها الهائلة فى أمريكا أكثر الأمم الحديثة ثراء وأعظمها هيبة . لم تكن أمة أخرى تقاربها ولكن سلطانها كان من الممكن تحديه والتغلب عليه كما ثبت من مصير الأرمادا بعد قليل . فلم تكن ثروتها قائمة على أساس اقتصادى سليم ، إذ كانت معتمدة أكثر مما ينبغى على ذهب الأزتك والإنكا ، كما أنها كانت سيئة التوزيع ، ويظهر ذلك بوضوح فى روايتها الواقعية الحديثة («ملاحم الجوع» كما أطلق عليها). كانت بلاد المتناقضات ، من البذخ المفرط إلى الفقر المدقع ، ومن صوفية القديسين إلى الأم الصور الواقعية من حضيض المجتمع . وكان شعبها خليطاً لاينتمى فقط إلى ممالك ظلت منفصلة حتى وقت قريب ، بل كان فيه أيضا كثير من اليهود والعرب الذين تنصروا (وبعض من كبار الكتاب فى «العصر الذهبى» ينسبون إلى أصول يهودية) .

ومع ذلك فإن المزيج كما نراه فى أدب القرن السادس عشر قد أصبح أسبانى المذاق مثل النبيذ الأبيض . وكان التأثير الفرنسى قوياً قبل ذلك ، وبعد غزو جنوب إيطاليا واحتلاله كان التأثير الإيطالى ، ولاسيما بين الشعراء ، أشد قوة . ومع ذلك فإن كل ماكتب بالقشتالية التى أصبحت اللغة الرسمية والأدبية كان ينتمى بنبرته وروحه وجوه ومزاجه لأسبانيا وليس إلى أى مكان آخر .

وكان هذا «العصر الذهبى» مختصا بالمسرح الشعرى . ومع ذلك فإن الكاتب الذى لفت أنظار العالم إليه ، واستحق من ثمة أن نوليه أعظم قدر من اهتمامنا ، كان ناثراً روائيا ، وهو سرڤانتيس . إلا أننا لايمكننا أن نتجاهل المسرح تجاهلاً تاما . وكان له رعاة ثلاثة : الكنيسة ، التى لم تعترف بالمسرح ولكنها كانت تأمر بتأليف تمثيليات دينية تعرض بإشرافها ؛ والقصر الذى كان ولاشك يشجع التراجيديات التى تضاهيه فى الفخامة ؛ والجمهور العادى الذى كان لديه نهم إلى التراجيديات والكوميديات والكوميديات التراجيدية وكل مايمكن أن يشغل خشبة المسرح . ويمكننا أن نقدر حجم الطلب من مقدار العرض . فقد كتب لوپى دى ڤيجا - زيادة على كمية هائلة ومتنوعة من الأعمال غير التمثيلية - أكثر من ١٥٠٠ مسرحية ، معظمها بالنظم الكثير المحسنات ، وقيل عنه إنه كان أحياناً يتم مسرحية شعرية ذات ثلاثة فصول (وهو الذى ابتكر هذا التقسيم) فى يوم واحد ، بينما يكون مديرو المسرح منتظرين ليأخذوا النص . ولم يكن إلا واحداً من عدد كبير من كتاب المسرح ، ومهما يقل عن شهرته الواسعة فإن ضغط العمل عليه بهذه الصورة ، والمديرون عند الباب ، يوحى بأن الطلب العام كان هائلا . ولابد أن مئات كثيرة من هذه المسرحيات كانت مبنية على عقد محفوظة ، حيث التعارض المألوف بين الحب والدين ، أو بين الشرف والولاء ، وحيث الشخصيات تتميز بالنبل والفصاحة ، ولكنها لاتتميز بكثير من الصفات الفردية ، والنظم يكرر أبياتاً استخدمت من قبل . ولكن هذه العيوب لاتكاد تظهر فى أجود مسرحياته التى بقيت - والراجح أنها كانت الأجدر بالبقاء - وبينها مسرحيات نزل فيها من علياء الفروسية إلى أرض الواقع والفلاحين الذين يعيشون عليها . أما كالديرون ، وهو الأستاذ الآخر للمسرح الأسبانى ، فقد تأخر زمانه عن هذه الحقبة ، وإن لم يتأخر عن روح العصر ، ولذلك يجب ذكره فى هذا السياق . وقد كان تأخره فى الزمن يعنى أن أيام الارتجال النشيط قد انقضت ، فبعض مسرحياته الأكثر شهرة (مثل «عمدة زلاميا») كانت تنقيحاً حريصا ، مبنيا على صنعة مسرحية جيدة ،

لمسرحيات سابقة من أقلام كتاب آخرين : لوبيدى ڤيجا ، أو ترسو دى مولينا . وقد نجح فى أنواع كثيرة من التمثيليات ، من الأمثولات الدينية إلى التراجيديات العنيفة ذات الإطار الواقعى ، ولكن أعظم إضافاته إلى المسرح العالمى قيمة وتميزاً – تلك التى تلحقه بكبار الشعراء المسرحيين عند الإنسان الغربى – هى مسرحياته الرمزية مثل «الساحر العجيب» (وقد ترجمها شلى) و«الحياة حلم» ، وربما كانت هذه قمة أعماله ، وقد عرضت فى معظم الأقطار الأوروبية فى صور شتى ، أقرب إلى الاقتباس منها إلى الترجمة المباشرة . ولعل صعوبة ترجمة شعر كالديرون الفاخر – ومسرحيته «الحياة حلم» لاتفى بها ترجمة نثرية – هى التى حجبت تلك المسرحيات الشعرية الرمزية عن كثير من المسارح ، وليس افتقارها إلى الطابع الإنسانى الثرى الذى نلقاه عند شكسبير ، وإن كان هذا النقص ملحوظاً . هذا وقد وجد بين لوبى دى ڤيجا وكالديرون عدد كبير من كتاب المسرح الأقل شأنا ، وإن كانوا على حظ من الإجادة ، وهؤلاء لم تقتصر خدماتهم على المسرح الأسبانى ، بل امتدت إلى سواه ، ولاسيما المسرح الفرنسى الذى يدين بالكثير من كوميدياته الكلاسية إلى هؤلاء الأسبان ، وقد عثر كورنى على «السيد» فى أسبانيا ، ووجد العالمُ هُناك – بفضل ترسو دى مولينا – دون جوان الخالد ..

وكان من بين منافسى لوبى دى ڤيجا الذين تخلفوا عنه فى المسرح جندى قديم أصيب بجروح خطيرة فى موقعة ليپانتو ثم أسره العرب واسترقوه ، ووقعت له أحداث كثيرة وعرف الفقر والشدة (وظل يعرفهما) وكتب الشعر الهجائى كما كتب مسرحيات ورواية رعوية عنوانها «جالاتيا» . وكان اسمه ميجيل دى سرڤانتيس . وكان الأدب القصصى عند الأسبان ينقسم فى معظمه بين قصص الفروسية المغرقة فى الخيال والروايات الحالمة عن الحياة الرعوية ، ولكن القرن السادس عشر عرف بظهور «سيليستينا» التى نشرت لأول مرة سنة ١٤٩٩ ، نوعاً آخر من الكتابة لايدور حول فرسان ورعاة رفعهم الخيال إلى صورة مثالية ، بل على ملاحظة الحياة الواقعية . تطور هذا النوع الجديد تدريجيا حيث نجده فى «لازاريلو دى تورمس» ، أول رواية عن حياة الصعلكة (Picaresque) ورواية ألمان «قزمان دى الفاراتشى» . وضع سرڤانتيس يده على هذه الأنواع الثلاثة المختلفة – وإن تكن متساوية فى الشعبية – من الكتابة القصصية ، ومزج بينها وأضاف إليها ماينبع من عبقريته الخاصة ، ليعطينا فى «دون كيخوتة» بجزأيها – اللذين نشر ثانيهما بعد سنوات من ظهور الأول – واحدة من روائع الأدب الغربى التى لاخلاف عليها . (وتنبغى الإشارة إلى كتابه «روايات نموذجية»، فبعض هذه الروايات جيدة حقا) .

إن «دون كيخوتة» هى أول رواية حديثة - وعنها صدرت مكتبات كاملة من الأدب القصصى - كما أنها لاتزال أجودها من جهات كثيرة . وشهرتها فى الأدب القصصى الغربى لاتضارع . فهى التى أعطتنا وصف «الكيخوتية» وشخصيتين خالدتين : السيد وتابعه سانكو پانزا . وقد ألحقتها شهرتها الواسعة بالأساطير . فهى معروفة دون أن تقرأ كرواية - وإن كان بعض من أحكم حكمائنا يقرؤها المرة بعد المرة - ولعل ذلك راجع إلى أن صورة مبسطة منها - كحكاية رومانسية هزلية من حكايات المغامرات - قد أمتعت أجيالا متعاقبة من الأطفال . وقد عرفها لنا النقاد فى كل عصر من العصور المتعاقبة تعريفاً مختلفا ، وسحرت كل صنوف القراء فى مختلف أرجاء العالم الغربى أكثر من ثلاثة قرون : كحكاية مضحكة ، أو پانوراما باهرة لعصر ومكان ، أو رواية تسيطر عليها شخصيتان عملاقتان ، أو أمثولة عميقة للحياة الإنسانية . ولعل شكسپير وحده هو الذى فاق سرڤانتيس بكثرة ما استحوذ عليه وأمتعه من العقول . ومن عجيب الموافقات أنهما ماتا فى يوم واحد ، وهو ٢٣ أبريل ١٦١٦

على أن هذه الرائعة العظيمة لاتخلو من العيوب . ففى القسم الأول تهتز ثقة سرڤانتيس أحيانا (وقد كان له خصوم أدبيون كثيرون) فى قصته البديعة عن الفارس وتابعه ، فيدخل فيها قصصاً جانبية ومواد أخرى ليدعم الرواية الأصلية ، فلا يزيد على أن يجعلنا نشتاق للعودة إلى دون كيخوتة وسانكو . وفى القسم الثانى ، وقد أُتم بشىء من العجلة نظراً لظهور جزء ثان منتحل ، لم يعد يعانى من نقص الثقة ، إذ كان قد نعم لعدة سنوات بنجاح القسم الأول (وقد نشر فى مدريد وبروكسل ولندن وباريس قبل أن يظهر الجزء الثانى فى سنة ١٦١٥) ، فجاء هذا القسم أكثر إحكاما وأقل تشتتاً وأنعم دعابة ، ولكن عيب سرڤانتيس هنا هو شدة الوعى بذاته ، وقد أعدى بها - إلى حد ما - كلا من دون كيخوتة وسانكو ، اللذين شاطرا مبدعهما نجاحه فى هذا الجزء ، وأصبحا معروفين فى كل مكان والحق أن تطورا غريباً جداً جعل الفارس وتابعه فى الجزء الثانى واعيين بأنفسهما - فى الواقع - كشخصيتين فى الجزء الأول ، بحيث يجوز لنا القول - دون أن نعدو الحقيقة - إن دون كيخوتة ليست رواية واحدة فى جزأين بل روايتان مختلفتان عن نفس الأشخاص . ومن الأمور ذات الدلالة أن دون كيخوتة الذى بقى فى خيال الشعب - ربما بتأثير حكايته المبسطة للأطفال - هو بطل المغامرات الأولى . فالعنصر الميثولوجى موجود فى القسم الأول ، أما القسم الثانى فيقدم لنا الكتابة الروائية بما فيها من زيادة فى الضبط وفى الصنعة أيضا .

وسر نجاح «دون كيخوتة» العريض وجاذبيتها التى لايبليها الزمن أنها تمتع على مستويات كثيرة مختلفة . ولكننا قبل أن نفيض فى هذا يجب أن نزيح من طريقنا فكرة شديدة الفساد ، مستهجنة من جميع النقاد إلا أشدهم سطحية ، وهى أننا يجب ألا نرى فى العمل الفنى شيئا وراء ماقصد إليه الفنان قصداً واعيا ، فإذا قال سرڤانتيس إن «دون كيخوتة» هى قصيدة هجاء فى قصص الفروسية فهذا كل مافيها . إن هذا لخلف من القول. فأولا : لايبعد أن سرڤانتيس إنما آثر السلامة - كما فعل كتاب كثيرون من القدماء - بأن حصر نفسه ظاهراً فى مثل هذا الغرض الاجتماعى التعليمى ، ولعله أراد أشياء كثيرة أخرى ، ولكنه فضل ألا يقول شيئا عن ذلك . وثانيا : لايبعد أنه بدأ عمله بخطة بسيطة كهذه ، ثم توسع فيها وأغناها وهو واع بما يفعل . وثالثا : لايبعد أن ماقصد إليه واعيا قد غمره سيل من المناظر والحوادث والأقوال النابعة من العقل الباطن . فهو يبدع شيئا لايلبث أن تكون له حياة خاصة به . وهذه الحياة ، مثل كل حياة ، يمكن أن يُنظر إليها وأن تقدر وتفسر بطرق كثيرة مختلفة ، وعلى مستويات كثيرة مختلفة . ويمكننا أن نطمئن إلى أن هذه العوامل الثلاثة جميعها قد توفرت لسرڤانتيس ، ذلك الروائى العظيم والجندى المحطم ، الذى كان عندما بدأ يكتب رائعته قد اكتسب ثروة عجيبة من التجارب (لا المال) ، ورأى وسمع وتأمل طوال أسفاره التى امتدت سنين ، ولاشك أنه كان حين أمسك بالقلم شيخا ماكراً ناضجاً عميقا . فالأحجى بنا أن نأخذ منه مانستطيع ، ذلك الكاتب المفكر الذى لايسبر غوره ، مستنجدين بما لنا من حكمة لنكتشف حكمته هو ، ببعدها الأكبر وعمقها الأكبر ، ولانتسرع إلى الوهم بأن عقولنا يمكن أن تحتوى عقله . فلو أن «دون كيخوتة» لم تكن سوى هجاء ومسخرة فى قصص الفروسية الآفلة ، لخمل ذكرها قبل سنة ١٦٥٠ ، واندثرت قبل ١٧٠٠ ، ونسى أمرها فى الوقت الذى كانت فيه ، كما حدث فعلاً ، تحفز همة روائيين كثيرين من القرن الثامن عشر للكتابة . كلا ، لا تُكتب رائعة من روائع الأدب العالمى لتقذف إلى أقرب رف عند الأكاديميين .

هذه الحكاية الهزلية ، أو القصة الرومانسية ، أو الخرافة ، أو الأمثولة - اختر لنفسك ماتهوى! - تدور حول هاتين الشخصيتين العجيبتين : السيد الطوال ، النحيل ، المتعصب ، والفلاح القصير السمين ابن الأرض ، الذى يكفى كلامه لبث الحياة فى الكتاب ، حتى ولو لم يحدث شىء آخر . يمكن أن يقال عن الفارس إنه مجنون ، قرر أن ينطلق سائحًا ، مثل أولئك الفرسان السائحين الذين قرأ الكثير من أخبارهم

العجيبة ، وسبح بخياله معها ؛ وعندما يخرج للحياة الواقعية التى لاتلقى بالاً إلى الفرسان السائحين يقع فى ورطة بعد أخرى ، فهو يخال طواحين الهواء عمالقة ، والخراف جنوداً مدججين بالسلاح ، وهلم جرا ، إلى أن ينتهى أمره بأن يرد إلى داره فى قفص . ولكنه شهم رحيم شجاع صبور ، يتحلى بجميع الفضائل المحمودة فى مجتمع مسيحى. فكل النساء اللائى يصادفهن جميلات وجديرات بغاية الاحترام ، ما لم يكن ثمة كيد ساحر ، والرجال كذلك يتصفون فى نظره بالنبل والإيثار فى مبادئهم وأهدافهم مثله . والدنيا تقابله بالسخرية منه وركله ودق عظامه وإذلاله وضربه . أما تابعه سانكو پانزا فلا شأن له بالفروسية ، ولا هم له إلا الأكل والشرب والنوم العميق . إنه الحكمة الأرضية ، وكلامه بأمثال الفلاحين . إنه يبدو عاقلاً ولكن هل هو كذلك حقا؟ ماذا يصنع بعيداً عن أسرته وقريته ، وهو يلبس ثوب تابع لفارس مجنون؟ إن العقل البسيط لايمكنه أن يصد الخيال ، ولا الجسد يمكنه تماماً أن يقاوم الروح . فلابد لسانكو من أن يتبع دون كيخوتة ، ويدخل معه – مرتاباً ومتذمراً – فى عالمه الخيالى المتعالى ، فقد وُعد بجزيرة يحكمها ، وهو ينطوى بطبعه على ولاء عميق لدون كيخوتة ، ويثق بأنه سوف ينجز وعده ، وعد الفرسان . هذا مبلغ فهمه ، ولكنه لايكاد يفهم شيئا غير ذلك ، فمهما يمتد الحديث بينهما ويحلق فى الأعالى فإن التفاهم الحقيقى يكاد يكون مستحيلا . ولكن سانكو يشترك فى حلم اليقظة المستمر إلى الحد الكافى لأن يتطلع بشوق متزايد إلى جزيرته ، حيث يمكنه أن يجد نفسه أخيراً وقد تهيأ للحكم الرشيد . حقا إن كثيراً من مطامحه لاتتحقق ، لأن حياة الحاكمين ليست كما تخيلها ؛ ولكن هذا هو ماوقع لرجال كثيرين طلبوا السلطان وظفروا به . وعندما تزداد القصة تعقيداً فى القسم الثانى ، على الأقل لأن الفارس وتابعه قد أصبحا واعيين بأنفسهما كشخصيتين مشهورتين ، نجد سانكو مثل سيده فى الجنون أو أشد جنوناً ، إذ أن بعض أوهام السيد تأخذ فى الذبول الحزين : ويصبح سانكو فى بعض الأوقات هو الشخصية المسيطرة ، إذ يجادل فى أمر السحرة الأشرار ، ولاسيما مسخهم دلْسينا من أميرة إلى امرأة قروية خشنة تفوح منها رائحة الثوم . لقد ذهبت حكمة البسطاء .

وتهبط السخرية الأسبانية العابسة تحت سطح الفكاهة الصافية والهجاء الصريح وكأنها نفق فى منجم . فتحملنا إلى طبقة بعد أخرى ، وكل طبقة أعمق وأشمل من سابقتها . وتأسرنا خيوط راجعة ممتدة من الكوميديا التراجيدية للوهم والحقيقة ، للمظهر والواقع . فعلى أحد المستويات نضحك – لا أكثر – حين يرى دون كيخوتة قلعة

حيث يوجد خان حقير ، وقيّما للقلعة فى مكان صاحب الخان ، وعقائل شريفات عوضاً عن مومسات القرية . وعلى المستوى التالى يبدو هذا كله مأساويا : فهزأة القوم ، الرجل المختبل العقل ، هو وحده الذى يرى مايجب أن يراه كل إنسان ، لو أن قيمنا كانت حقا كما ندعيها ، ولو أن العالم المسيحى كان قائما خارج مواعظنا وأحلامنا . وعلى المستوى التالى ترجع القصة كوميدية مرة أخرى ، ولو أن فى مذاقها الآن بعض مرارة ، فماذا يمكن أن تصنع الدنيا إذا تحداها دون كيخوتة بأوهامه؟ قد تضحك ، ولكن ضحكها مشوب بغضب لأن رضاها عن نفسها قد تبدد ، فهى تلطخ وجهه المسنون الطيب بالطين ، وتدهس وتدق عظام هيكله النحيل ، وتحاول أن تشفيه — بالضرب — من أوهام الفروسية النبيلة والتعازيم السحرية . ولكن هذه الدنيا الغاضبة الغاشمة واقعة هى نفسها تحت سحر خبيث ، فهى ساحرتها الشريرة ، التى جردت ذاتها من تراثها بواسطة هذه التصورات الجماعية البائسة التى تسميها الواقع . وتحت هذه الطبقة يمكن أن توجد طبقة أخرى من التهكم التراجيدى : أن ماهو خير يُستهزأ به وينهزم أمام ماهو أدنى ، وأن جنوناً خسيسا يغلب جنوناً نبيلا .

وإذا أمعنا النظر أكثر ، لم يعد فى استطاعتنا أن نتكلم عن الجنون . فإن دون كيخوتة ليس مجنوناً صرف الجنون بحال ، فعقله الباطن لايسيطر على وعيه تمام السيطرة ، ولايبقيه فى حالة حلم دائم . ولو أنها عثرات مجنون شقىّ لما كان فيها مايضحك حقا . إن سرڤانتيس يبين لنا ، فى تهكم صارم وبلمسة خفية بعد أخرى ، أن ألونسو كيخانو ، السيد الكهل الذى يعيش منعزلاً فى لامنشا ، جعل من نفسه بعد سنين من أحلام اليقظة فى قراءة القصص الخيالية ، دون كيخوتة الفارس السائح ، مشيداً من أوهامه بناء حتى أمكنه أن يبدأ العيش فيها ، ثم العمل ، بوعى كيخانو وقد غاص حتى أصبح الآن لا وعى دون كيخوتة ، على ألا تخذله تلك الأوهام ، وقد أضحت واقعًا اسمى من الواقع . وهكذا نراه يتخذ قناعًا من الورق المقوى ، ضمن دروعه ، وحين يجد أن سيفه قد قطعه بضربة واحدة يرمّه ويقويه ولكنه لايختبره بسيفه ثانية ، مبقيا على وهمه بأنه الآن ذلك القناع الصليب الذى يحتاج إليه . ومنذ هذه اللحظة — كما أوضح مادرياجا مستدلاً بأمثلة أخرى — «لايثق دون كيخوتة بالواقع أبداً ، ولايعرّض معتقداته للاختبار ، متحاشيا أن تكذبها الوقائع إذا أحس بأدنى خطر من ذلك» وهذا مانفعله كلنا ، بل مانفعله الدنيا جميعا حين تتحدى الوقائع أوهاماً عزيزة . (وهناك تهكم آخر — ويجب ألا يفترض القارىء أن سرڤانتيس غير واع ولا مستمتع به

وهو أن الكاتب نفسه لايستطيع أن يقاوم وهمه الخاص طول الرواية بأنه هناك فى مكان ما تقوم تلك الحياة الرعوية المثالية التى يبدعها الخيال الشعرى) . وإن سانكو نفسه ، وهو الذى يعرف كل شيء عن الحقائق الصلدة ، ليبدأ فى مشاطرة الفارس أحلامه ، كما رأينا من قبل ، بل إنه ليزداد انغماساً فيها حين يكون سيده على وشك الخروج منها . وهكذا يتكلم سانكو بحماسة فى آخر الرواية عن السحرة ، ليبين السبب فى أن الوهم والواقع لايمكن أن يلتقيا ، فكأنه مجمع الناخبين الذين كسبهم سياسى شبه مجنون ؛ أما السحرة الذين تذهب عزائمهم بأوهامنا فكلنا نعتقد فى مكرهم بنا ولكننا نطلق عليهم أسماء مختلفة : الكنيسة ، الدولة ، المالية ، الحزب ، الصحافة . وأخيراً : لماذا تبدأ أوهام دون كيخوتة فى الذبول وعقله فى الصفاء عندما تقترب القصة من نهايتها؟ هناك تفسير يقدمه إلينا النص ، وهو أنه يتبين أخيرا زيف القصص الخيالية التى حاول أن يعيشها طوال فترة جنونه . ولكننا نستطيع أن نلتقط من النبرات الحزينة فى الرواية تفسيراً أعمق ، يقول إنه يودع أوهامه لأنه بدأ يشعر بدنو الموت ، الحقيقة الكبرى ، عدو كل الأوهام .

ويقال إن فكرة هذا الكتاب العظيم (ولاشك أنها أعظم فكرة اهتدى إليها كاتب!) خطرت لسرڤانتيس حين كان سجينا . لقد رأى عدة سجون من الداخل ، معه أنه لم يكن مجرماً ، بل كان شهما أبيا كريما . وقد خرج منها إلى سجن من نوع آخر ، إلى حياة الفقر والإحباط واللجوء فى غير طائل إلى ذوى الغنى والسلطان والاشتغال بأعمال غير شريفة انتهت بالفشل . لقد كان واحداً من تلك الطبقة الدنيا من النبلاء الأسبان ، أعزّة ولكنهم جياع ، أفقرهم – وياللسخرية! – الوارد الخرافى إلى أسبانيا من الذهب والفضة ، وماتلاه من تضخم ؛ وهذه الأرمادا قد دمرت ، تلك الأرمادا التى طاف سرڤانتيس بالأقاليم يجمع الضرائب من أجلها ؛ كان مجد الوطن يغرب ؛ وبينما تمتد الظلال على العصر وعلى أيّامه هو بالذات (كان بمقياس زمنه شيخا) وهو بلا سند ولا وظيفة ، قليل الفرص ، قليل الغنى إلا من التجارب والذكريات والمعرفة بالناس، يبدأ الجندى القديم الأقطع تأليف كتابه ، ويستخرج من تجاربه وذكرياته ومعرفته وفيض عبقريته أعظم رواية فى العالم . فقد بلغ بما حوته من ضجيج الطرق والخانات وإيحاء الحركة واللون والحياة شأوا بعيداً ألهم جميع الروائيين الذين أطلقوا شخصياتهم فى الآفاق ، ودعا بالتوفيق لجيل بلا وتوم جونز وولهلهم مايستر ومستر پكويك وسام ويلر . ويمكن أن يقال أيضا إنه بتهكمه الساحر بنسبية الواقع وصراع

الحقيقة والوهم أشار إلى مدى أبعد ، أبعد مما يمكن أن يصل إليه إيمانه وأمله ، إلى إبسن وأونامونو وپروست وپيراندلو ومان وجويس . إنه أكثر روائيينا العظام شبابا ، لأنه الأول والأقدم ، لأن حكايته عن الفارس المجنون حكاية رجل عجوز ؛ وهو أيضاً أوفرهم حكمة .

هنا إذن ، ونحن على مشارف عصر جديد ، الالتماع الأخير للكرة الذهبية ، التى أشرقت فى سابق عهدها على فورنسا وپيكو ومكياڤلى ، وأضاءت الطريق الوسط الذى عرفه رابليه ومونتينى ، أو على الشرفات فى مقدمة المسرح الشكسپيرى . ها نحن أولاء نرى هذا البريق قبل أن يخبو ، مضيئا ، كما ينبغى ، الأنف الطويل الحزين والعينيين الزائغتين نحو الأحلام فى وجه دون كيخوتة ، الفارس ذى المحيا الكئيب .

القسم الثانى

الحديقة المنسَّقة

٦ - "وعَمَّ النور"

عنوان هذا القسم الثانى «الحديقة المنسقة» مستعار من الشاعر ألكسندر پوپ وهو الذى كتب إپجراما شهيرة عن نيوتن :

«كانت الطبيعة ونواميس الطبيعة خافية فى الديجور ، ثم قال الله : "ليكن نيوتن" ، فعمّ النور» .

من الصعب أن تجد بيتين آخرين يقولان عن ذلك العصر أكثر مما يقوله هذان البيتان . إنهما جديران بالتأمل : فأولا : ثمة شعور بالفخر المستبشر . فكل شىء على مايرام : الله والطبيعة ونيوتن لم يخذلونا ، وما كان ظلاماً أصبح الآن فى الضوء . ثم إننا نشعر أن الطبيعة وقوانينها (دون أن نشخص الطبيعة ، لسبب سنعرفه فيما يلى) قد أصبحت معروفة كلها ، لا كما يعرف الشخص ، بل كما تعرف الآلة . كانت الآلة تعمل ، ولكن كل شىء كان فى ظلام ، ولم يكن ثمة أحد يفهم شيئا عما يجرى ، بل ربما لم يحزر أحد أن مثل هذ الآلة موجودة . وهذا نيوتن قد كشف كل مافيها . ليس فى البيتين إشارة إلى أن هذا العصر قد تقدم فى المعرفة أكثر من العصور السابقة ، أو أن الإنسان الآن يتلمس طريقه نحو معرفة أفضل بالكون ؛ إنما هو انتقال من الظلام إلى النور ، من الجهل إلى المعرفة الكاملة ، فى خطوة واحدة. يضاف إلى هذا من خصائص العصر أنه لم يخرج الله من الصورة ، ولم يعط العلم - كما قد نفعل نحن - كل الفضل (وبحق نجد صعوبة فى إدخال الله فى الصورة نظراً لما صنعناه بكشوفنا فى الطبيعة النووية). فالشاعر يطلب منا أن نؤمن بأن الله يلهم البحث العلمى ويوجهه ، فعل رئيس مطلق السلطة على رأس مركز بحثى . وهذا إله مختلف جداً عن ذلك الذى نجده فى سفر أيوب مثلا. وهو ليس إله كتّاب العصر السابق العظام ، رابليه ومونتينى، وسرڤانتيس وشكسپير ، ذلك الحضور الذى لاتمكن معرفته ، الكامن فى لغز حياتنا ، إنه لم يعد مرتبطا بالليل ، بما هو غيبى ، فوق الإنسان ، سحرى ، قدرى ، أى بما هو فى العقل الباطن . لقد أصبح يرى - على العكس - مرتبطا بالنور ، بكل ماينتمى إلى النظر والفكر الباحث ، أى بالعقل الواعى .

ومن الواضح أنه لايمكن إعطاء تواريخ محددة لهذه العصور ، فإنها تتداخل إلى درجة كبيرة ، وتختلف حدودها الزمنية من بلد إلى بلد ، ولكننا نستطيع أن نقول إجمالاً إن هذا العصر يبدأ من الربع الأخير من القرن السابع عشر ويستمر قرابة مائة سنة ، مع أن بعض العلماء الذين أسهموا فيه إسهاما عظيما سبقوا هذا التاريخ بسنين كثيرة ، ومن أبرزهم جاليليو وكپلر ، ومثلهم مخترعو الآلات العلمية : المناظير المقربة والمكبرة ، وموازين الحرارة والضغط ، والساعات الأكثر انضباطا ، وبذلك أصبح إجراء الملاحظات الدقيقة أمراً ممكنا ، وكان باكون قد دعا إلى الملاحظة الدقيقة والمنهج الاستقرائى المعتمد عليها منذ سنة ١٦٢٠ . وثمة مفكران كان لهما تأثير كبير على هذا العصر ، ولو أنهما ينتميان إلى جيل قبله ، وهما ديكارت وهوبز : ديكارت فى الميتافيزيقا ، وهوبز فى النظرية السياسية . ولكن التأثير الأعظم كان لنيوتن ولوك وليبنتز ، وقد نشرت أوائل أعمالهم فى الثمانينات من القرن السابع عشر ، أى فى التاريخ المضبوط لتكملة أساس العصر . (أما سپينوزا الذى جمع إلى جبروت العقل وسموه بساطة الشخصية فقد توفى سنة ١٦٧٧ وهو بعد شاب ، ومر عليه زمان طويل وهو واقع بين الرفض والتجاهل) . واتجهت كل الفلسفات العامة والنظريات السياسية وكل العلوم وعلى رأسها الرياضة والطبيعة اتجاهاً واحداً ، وقدمت صوراً متطابقة أو متقاربة للإنسان والكون . فالله لم يزل موجوداً ، ولكنه الآن علة أولى تقوم بعيداً وراء الآلة التى بدأ تحريكها ليجىء وقت قريب أو بعيد تصبح فيه ظاهرة لنور العقل الإنسانى وهو أعظم منحة من الله . ولعل هذا الإيمان العقلانى كان مداناً من شتى الكنائس والفرق – وقد ظهرت كثير من الفرق الإنجيلية لأول مرة خلال هذه السنين المائة – ولعل عامة الناس لم يشعروا به ، والطبقة المتوسطة الجديدة لم تكن ميالة إليه ، ولكنه عبر عن روح العصر .

فى ذلك الزمان كان المجتمع الذى يوجه السياسة والفنون على السواء مجتمعاً صغيراً شديد الترابط . فقد يتحلق حول حاكم فرد عظيم ذى سلطان مطلق ، كما فى فرنسا فى عهد لويس الرابع عشر ، أو حول أرستقراطية مهيمنة كما فى إنجلترا بعد ثورة ١٦٨٨ ورغم الحروب ، ولاسيما الصراع بين لويس الرابع عشر والحلفاء ، وقد شطر هذا العصر شطرين ، فقد يمكن القول إن هذه الفئات التى كانت تحكم أوروبا الغربية بأسرها قد ترابطت فيما بينها بصورة أوثق مما عرفت قبل ذلك العصر أو بعده ، حتى ليمكن القول إنها كونت مجتمعا واحداً . ومن ملامح العصر الطيبة أن المؤلفين

والفنانين كانوا يحظون برعاية تجاوزت حدود الأقطار . فربما وقع كاتب فى مشكلات مع حكومته فتستضيفه حكومة أخرى . ومع أن هذا العصر شهد ظهور الجمهور القارىء وسرعة نموه حتى أصبحت له أهمية كبيرة قرب نهايته ، فقد كان معظم المؤلفين البارزين يعتمدون على رعاية الملوك أو الطبقة الأرستقراطية ، وكانوا ينتمون إلى فئة الحكام ولو بصورة متواضعة وغير مضمونة ، ومن بقى منهم خارجها كانوا حريصين على التماس رضاها ، ومن ثم فقد صحب «الذوق» الحكمة وغلبة العقل الواعى . ولانعنى الذوق الخاص بل العام ، الذى يتمثل فيما يستمتع به الأشخاص المثقفون العقلاء مجتمعين . وقد عبر جوزيف أديسون ، وهو أحد كتاب المقالات والنقاد الذين نالوا أوفر حظ من الإعجاب فى هذا العصر ، عبر عن هذا المعنى بوضوح حين قال : «لايجب أن يتبع الذوق الفن ، بل أن يتبع الفن الذوق» .

ولقد شاع طوال هذا العصر وصفه بأنه «كلاسىّ» ، لأن النماذج الإغريقية والرومانية كانت أمثلة تحتذى ، ولكننا يجب ألا نتوهم أنهم أرادوا بذلك معنى أكثر من المعنى السلبى والسطحى : السلبى لأن حقيقة مايعبر عنه هذا الوصف هو رفض الفوضى الهمجية المظلمة التى كانت سائدة فى الماضى القريب ، ولم تكن تلمع فيها إلا شعاعات خافتة من المدنية القديمة ؛ وهذا موقف يصح أن يوصف بأنه مناهض للعصور الوسطى ، أكثر من أنه مناصر للعصر الكلاسى ؛ والسطحى لأن هذا العصر - كما سبق أن رأينا - يستمد حياته من العالم الجديد الذى كشفته العلوم وزادته اتساعاً وغنى : وهو عالم لايشبه ماكان القدماء يعرفونه أو يتخيلونه . ويكاد الوصف «كلاسى» لايعدو هذه الفكرة : لقد كانت العصور اليونانية والرومانية العظيمة عصور نجاح ومدنية وثقافة راقية ، وكذلك عصرنا هذا ، بعد ألف سنة من الهمجية ، ومن ثم فنحن الخلفاء والورثة لأرفع ماوصلت إليه العصور الكلاسية . ومع ذلك فحتى التأثير الأدبى المباشر كان دون مايفترض عادة بمسافة بعيدة . فقد يستخدم راسين مثلا موضوعات كلاسية فى تراجيدياته - وهذا مافعله شكسبير على كل حال - ولكن مسرحه خالص له ، ومستمد فى جوهره من هذا العصر ، وليس من أى عصر آخر .

أما إذا كان كل مانقصده بالوصف «كلاسى» هو نقيض «الرومنسى»، فقد يكون الوصف مناسباً لهذا العصر ، وإن كانت محصلته ضئيلة . فقد كانت كلمة «رومنسى» فى ذلك العهد يراد بها الذم أو على الأقل الاستخفاف ، ولاسيما فى السنين الأوائل عندما كان العصر أكثر ثقة بنفسه ، إذ كانت تدل على نوع من الخيال المسرف لم يعد

مقبولاً لدى أصحاب «الذوق» فى ذلك العصر الحكيم . كانت فيها شائبة العقل الباطن- إذا استخدمنا اصطلاحاتنا بدلاً من اصطلاحاتهم - وهذا كان قبل كل شيء عصر العقل الواعى ، حيث لايوجد الله إلا فى النور لا فى الظلام . ومن ثم فقد كان على الفن أن يتبع الذوق ، والذوق كان يربى عند أعضاء الجماعات الحاكمة ، عند المجتمع الذى كان مهيمنا على تقدير الفنون ورعايتها ، بين ما كان يهيمن عليه من أشياء. (ويجب أن نعترف بهذا ، ونضيف أنه لم يحدث بعد ذلك قط) . فى هذا العهد إذن كان حق التأليف عاما واجتماعيا ، وكأن كل مايستحق الاهتمام الجاد هو مايصلح أن يقرأ بصوت عالٍ فى حفل كبير ، وأقل الشعر مناسبة هو ذلك النوع الخاص منه ، بل ذلك الذى يشبه سرًا يهمس به الشاعر لقارئه . فالمؤلفون الآن يخاطبون المجتمع لا الأفراد ، ولذلك فمعظمهم يحرصون على ألا يبدوا شيئا من الحماقة ، أكثر من حرصهم على أن يعبروا عن مشاعر شخصية عميقة . ومحصلة ذلك عصر من النظم الهجائى والتعليمى؛ ومن المقالات ؛ ومن النقد الصارم الموجه نحو وضع القواعد ، حتى يتعلم الأدب - مثل المجتمع - أن يسلك سلوكاً سويا ؛ ومن التراجيديا الشكلية والكوميديا الساخرة ؛ ومن القصص النثرى بشتى أنواعه .

ولم يأتنا من بين سيل النظم الذى لم ينقطع طوال هذا العصر - وكان يستخدم النظم فى جميع المناسبات - شاعر واحد يعده الإنسان الغربى عظيما (أتقول ملتون؟ حقًا أنه شاعر عظيم ، وحقاً أن أوروبا الغربية كلها تعده كذلك ، ولكنه يردّ هذا العصر إلى الماضى ، والحق أنه ينتمى إلى العصر السابق ، إلا أنه تأخر فى مجيئه ، فقصائده الأولى - قبل أن يستكمل «صوته الأرغنى» - موصولة النسب بسپنسر ، وبن جونسون ، وكتاب المسرح فى عهد جيمس ؛ ونظم ملتون ونثره ، وكلاهما ساحر ، ينتمى إلى حقبة بين العصرين ، ولكنهما أقرب من حيث النظرة والطريقة والأسلوب إلى عصر «الكرة الذهبية» منهما إلى عصر «الحديقة المنسقة» . ومثل ملتون معاصروه). والحق أن العقبات كانت أصعب من أن تقتحم . فلم يكن ذلك العصر يريد مانعده اليوم شعراً عظيما ، بل كان يملى شروطه على أصحاب المواهب بكثير من الوضوح والتحديد . فالعقل الواعى يجب أن يخاطب العقل الواعى مباشرة ، والعقل الباطن الذى تكمن فيه الكلمات السحرية يجب أن يستبعد . والكلىّ يجب أن يفضل على الجزئى ، والمجرد على المحسوس ، والمثل على الرمز . وكل شيء يجب أن يُكتب ثم يقرأ فى نور الحكمة الواضح . ومع أن هذه الحدود لم تمنع من إبداع نظم فيه ذكاء وخلابة وقوة - وقد

أبدع العصر مثل هذا النظم فعلا - فالشعر العظيم لايحيا فى ظلها . على أننا نعود فنقول إن هذا العصر كان منحازاً إلى جانب واحد ، وذلك واضح ، فكان كل اهتمامه منصبا على ماهو وعى صرف ، وعقلانية خالصة ، ومن ثم لم يكن من الممكن التعبير عنه بشعر عظيم ، فالشعر العظيم لايكون أبداً منحازًا إلى جانب واحد . ولكن البشر ليسوا من خلق عصرهم إلا ظاهراً ، فالشاب الموهوب فى سنة ١٧٠٠ لايكاد يختلف فى ميراثه الفكرى وعقله الباطن عن نظيره فى سنة ١٦٠٠ أو ١٨٠٠؛ ولم يكن الرجال تحت الشعور المستعارة والقصب المشغول والحلل الموشاة والجوارب الحريرية والأحذية العالية يختلفون كثيراً - وهم عراة - عن غيرهم من الرجال . لذلك يجب ألا ندهش - مهما بالغ المؤلفون فى التحدث عن روح العصر - إذا وجدناه ، وقد تطور فى اتجاه واحد ، وترك الشىء الكثير بدون تعبير ليتعفن فى ظلام النفس ، إذا وجدناه يدفع بالكثيرين منهم نحو العصاب والاكتئاب ، وهذا بدوره يضيف إلى عملهم ، الذى يبدو - فيما عدا ذلك - عقلانيا ومتفائلاً وواثقا بصورة مسرفة ومصطنعة ؛ قيمة وأهمية أخرى ، إذ يُدخل فى الصورة المشرقة ظلالاً وألوانا قاتمة .

وثمة مثال لهذا العرق السوداوى ، مثال واحد من أمثلة كثيرة ، ولكنه أقواها تأثيراً ، وهو ذلك العبقرى المبتور ، جوناثان سويفت . وكان من ألمع العقول فى عصره، وصاحب أسلوب ربما كان أروع الأساليب النثرية فى الأدب الإنجليزى كله ؛ إذ كان على حظ وافر من البديهة والخيال معًا . وهو يبدو عملاقاً بين السياسيين المحافظين ورجال الأدب فى عهد الملكة آن . ولكن قسماً كبيراً من أجود كتاباته ، وهو الرسائل والأهاجى التى كتبت فى مناسبات معينة ، تشحب وتتضاءل مع الصراعات والمؤامرات السياسية لذلك العهد ، وقد خرج منها بخيبة مريرة ، لأن نشاطه الحزبى لم يعد عليه بشىء. حتى ولا الأسقفية التى كان يتوقعها . ولو أنه تفرغ للأدب ، وخصوصاً فى تلك السنوات التى سمت فيها عبقريته إلى الأوج ، لأصبح بلاشك واحداً من أبرز رجال القرن فى الأدب الأوروبى. (ولا جدوى من ادعاء معجبين أنه كذلك فعلاً ، إذ من الواضح أنه ليس كذلك إذا نظرنا إلى اعتراف الجمهور وتقديره). أما باعتبار الواقع فإن العالم يذكره بكتابه «رحلات جلڤر» وإن كانت هذه الرائعة قلما تقرأ على الوجه الذى أراده . إن سويفت أستاذ فى السخرية، ولكن القدر أشد سخرية، وقد حكم بأن يعيش سويفت محبوباً من الأطفال الذين يستمتعون بقراءة مغامرات جلُڤر بين أقزام ليليپوت وعمالقة برويدنجناج. فهل ثمة مثال يضارع هذا المثال فى تحويل واحدة من

أهم الأهاجي ، وأعنف الإدانات للجنس البشرى فى الأدب كله، إلى قصة يعشقها أطفال الروضة؟ ولكن مايجده الأطفال فيها من متعة كبيرة ، يشهد لسويفت بخيال خصيب، نظراً لما يتمتع به الأطفال من ملاحظة دقيقة للتفاصيل . ولقد كانت لمحة عبقرية فى الهجاء أن يدرك امرؤ أنه لايحتاج إلا لتغيير المقياس كى يجعل البشرية جديرة بالاحتقار : فإذا صغّرت الناس إلى درجة كافية بدت حكوماتهم وجيوشهم وأساطيلهم مثيرة للسخرية ؛ وإذا حولتهم إلى عمالقة وأبصرتهم عن قرب رأيتهم يثيرون الاشمئزاز . أما القسم الثالث وهو الرحلة إلى لابوتا والجزر الأخرى – وهو هجاء للفلاسفة والعلماء المعاصرين – فأقل إحكاما ، وإن كانت فيه لحظات من التألق تمتعنا اليوم أكثر مما أمتعت أجدادنا (تخيل ماكان يمكن أن يصنعه سويفت بعلماء الذرة فى عصرنا!) وأما الرحلة الأخيرة إلى الهوهنهوم والياهو فهى أشبه بكابوس يسيطر عليه كره البشر . وأشد منه فظاعة عودة جلفر إلى الوطن ، حيث لايطيق منظر زوجته وأسرته ولا رائحتهم ، وكأن المؤلف يحملق فينا بعينى مجنون . والحق أنه كان كذلك . فقد بدأت الظلال تزحف ، وحوّله الظلام الذى غشى ذلك العقل الألمعى العظيم ، قبل أن يأتى الموت بزمن طويل ، حوّله إلى «أبله يتفرج عليه الناس»، على حد تعبير الدكتور جونسون . وكثيراً ماقيل عن سويفت إنه رابليه آخر ، وإن كان أقَل مرحا من رابليه ، حتى أن ڤولتير يقارن بينهما فى كتابه «رسائل عن الإنجليز» ، ولكن هذه المقارنة تدل على خطأ فى فهم كلا الرجلين ، فكلاهما كان عبقريا فى الهجاء ولكنهما يقفان على طرفين متقابلين : فسويفت لم يكن كاتبا فكها ، ولم يكن منطلقا أو متدفقا بل صارمًا وحاداً ؛ ولم يكن يعيش فى عالم مضحك ويضحك على نفسه فيه ، بل كان أشد كبرياء وتأففا – بسبب كبريائه – من أن يحب الحياة . لقد كان عقله رجوليا خالصا ، وكأنما لا أثر فيه لذلك العنصر الأنثوى الملطف ، الذى يوجد شىء منه فى معظم الفنانين ؛ ولهذا ضاع شطر كبير من مواهبه العظيمة . ولعله لم يكن لينجو من الجنون فى أى عصر ؛ ولكن الحقيقة تظل باقية وهى أن هذه الشخصية العملاقة فى عصر العقل قد فقد عقله ، واختفى النور فى الظلام .

وكانت «معركة الكتب» واحدة من مخترعات سويفت الباكرة الساخرة ، وفيها يسخر من الجدل الدائر حول كون المؤلفين الفرنسيين أفضل من القدماء . وكانت القضية قد نوقشت فى باريس ، على مدى سنوات عدة ، وبحدة أكثر مما يستحق الموضوع ، بين فونتنيل وپيرو (وهو نفسه صاحب القصص الخرافية الساحرة) وبوالو

وغيرهم . وقد أخذت هذه المعركة المضحكة مأخذ الجد خارج فرنسا ، فما دامت قد استطاعت أن تشغل الشعراء والنقاد والعلماء الفرنسيين فهى جديرة بأن يهتم بها كل المثقفين خارج فرنسا (عدا سويفت). فقد كان ذلك الذوق الذى أشرنا إليه فيما سبق يُصدَّر من فرنسا ، وإذا كان قد عُدِّل إلى حد ما - مع تقدم العهد - بفضل التأثير الإنجليزى فى الأدب الألمانى والأسكندناڤى ، فقد بقى ذلك «الذوق» طوال العصر دليلاً على سيادة الكلاسية الفرنسية ، إذ قرر ماليرب فى مستهل القرن السابع عشر وبوالو من بعده ما يجوز ومالايجوز فى الشعر؛ وأصبح للأدب وضع رسمى بتأسيس الأكاديمية الفرنسية على يد ريشليو ، وفرنسا آنذاك هى أقوى دولة فى أوروبا . وبينما كان المنظرون الفرنسيون لفن الدراما يقررون مبدأ «الوحدات الثلاث» دون أن ينازعهم أحد ، كان مسرح راسين يُظهر مايمكن عمله بهذه الوحدات ، كما سنرى فى الفصل التالى ، ودُعى الكتاب والقراء خارج فرنسا - وقد استجابوا - أن يتأملوا كيف جعلت فرنسا من الأدب الذى كان قبل أشبه بمنظر طبيعى عريض مهوش ، حديقة منسقة ينعم فى جنباتها السيدات والسادة .

وما كان ليقبل هذه القواعد الكثيرة ولا هذا الجو إلا الشعراء الصغار المدجَّنون والعالم لايريد شراء صغاراً مدجنين ، بل يفضل أن يستبدل بنظمهم نثراً صريحاً . وربما استثنينا لافونتين ، فقد ننسى «قصصه» الأكثر طموحاً ، ولكننا لانزال نتذكر خرافاته المنظومة ، بل نتذكرها أحياناً بشىء من الحنان ، حتى وإن ارتبطت فى أذهاننا بحصص اللغة الفرنسية فى المدرسة . ولكننا إذا نحينا المسرح جانبا فالذى نسترجعه من عصر لويس الرابع عشر هذا هو النثر : لا من خلال خطب بوزوييه فى الجنائز ، ولا من خلال تأملات بايل وسان إڤريمون ، ولا فنيلون (وإن كانت لديه «تليماك») ومالبرانش. كلا ، فالذين لايزالون يُقرءون خارج فرنسا هم غير كتاب الوزن الثقيل هؤلاء . إنهم أولئك الذين يصعب القول إنهم كانوا منقطعين للأدب بوجه ما . هناك سان سيمون العجيب ، الذى بدأ يكتب يومياته من سن التاسعة عشرة ، ومالبث أن أصبح ملاحظا لوذعيا ومؤرخا مدققا ، حتى جاءت ذكرياته آخر الأمر - ولم تنشر كاملة إلا فى القرن التاسع عشر - بانوراما للبلاط الفرنسى لانظير لها فى ذلك العصر ولا فى أى عصر آخر . وهناك مدام دى سڤنييه ، التى أعطانا حبها الشديد لابنتها مجموعة ثمينة من الرسائل ، تعد سجلاً للأحوال الخاصة خلال حقبة كاملة ، وليس ثمة مايضارعه ، سواء استرحنا إلى الكاتبة أم لا (وثمة انقسام شديد فى الآراء من هذه

الناحية). وهناك لابروييز وأخلاقه ، ذلك العمل الأصيل الذى لم يلبث أن ظهر له مقلدون كثيرون . ومن قبله ، وأحق منه بالشهرة - وقد نالها ولاسيما خارج فرنسا - لاروشفوكو صاحب «الحكم» التى لاتزال يتمثل بها فى العالم الغربى كله ، ولكنها كثيراً ما يتمثل بها دون فهم تام لها أو لصاحبها ، فما كان مراده أن يقدم بياناً محكم الصياغة مؤيدًا لموقف سوء الظن ، ولكنه كان يسير على آثار مونتينى ، وإن بطريقته الخاصة ، فهو يساعدنا على أن نتطلع فى أنفسنا بدون تلك النظارات الملونة المكونة من حب الذات والتوهم والنفاق . وماكان مراده أن يقدم تقريراً كاملاً عن البشرية ، وإنما عرض بذكاء وألمعية بعض ألاعيب الذات ومروغاتها . فهو حين ينبهنا مثلاً - ولم يعدُ الصدق - إلى أن مصائب أصدقائنا تقع من نفوسنا موقعًا لايشبه الكدر الخالص ، بل ربما كان فيه بعض السرور ، حين ينبهنا إلى ذلك لايطلب منا أن نؤمن بأن الصداقة شيء لاوجود له ، وأننا فى الواقع نكره أولئك الناس الذين نسميهم أصدقاءنا ، ولا ينكر أننا نتعاطف مع أصدقائنا ونحاول أن نساعدهم ، وإنما هو يعرى أمامنا ذلك الجانب من الإعجاب بالنفس ، والأنانية الضيقة ، الذى لايمكن أن يقاوم لمحة من الشعور بالرضى عند سماع ماحل بصديقنا من أذى . ودفْعُنا إلى الاعتراف بمثل هذه المشاعر، مهما تكن وقتية - وهذا مايفعله لاروشفوكو المرة بعد المرة - يجعلنا أكثر أمانة مع أنفسنا . وجدير بالملاحظة أن شتى الحكم عن النساء والحب - بوجه عام - تقع دون ذلك بكثير من حيث نفاذ النظرة ، بل قد نرتاب فى بعضها ، فقد اكتشف لاروشفوكو حكمه عن طريق الاستبطان ، ويجب أن يعد من أساتذته الأوائل . وليست الفلسفة ولا الرياضيات موضوعاً لبحثنا هذا ، ولكننا لانستطيع أن نتجاهل ديكارت تجاهلاً تاما . فم يقتصر أمر ديكارت على ما أضافه إلى هذين الموضوعين ، بل إنه استطاع بفضل أسلوب نثرى أصبح نموذجًا يحتذى لعدة قرون ، أن ينجح فى إرضاء المؤمنين المقلدين وتشجيع الشكاكين فى الوقت نفسه . وسار بليز پاسكال على أثره فأظهر عبقرية مدهشة فى كل من الرياضيات والكتابة ، ولو أن طريقته المتفردة فى الكتابة أقل صلاحية لأن تتخذ نموذجاً . فكتاباه «رسائل من الأقاليم» ، وقد تضمن هجوماً على الآباء اليسوعيين يجمع بين السخرية الناعمة والتأثير المدمر ، و«الأفكار» الذى نشر بعد وفاته ، ولم يعتن هو بإعداده للنشر قط ، كتابان يقرآن بإعجاب ، ولكن لايسهل تقليدهما . وكان پاسكال ضعيف الجسم ، دائم المرض ، ولم يكن زهده الشديد ليخفف عنه ، فمات قبل أن يبلغ الأربعين ، وبعد أن ضحى بمعظم المواهب التى منحه

الله إياها في سبيل فكرته عن الله . ولعله هو أعظم مثال للشخصيات المطبوعة على تعذيب النفس، والتي تظهر غير مرة في أدبنا الغربي ، وتترك دائماً بعض التأثير بفضل ماالديها من حدة التعبير . وأصحاب هذا الطبع يشعرون بالضياع التام خارج حظيرة الدين ، ويكاد القلق يدفعهم إلى الجنون وهم داخلها . فكل مايعنيهم هو الخلاص ، والله قد جعل للخلاص طريقاً أشبه بسباق موانع فظيع ، فيه فخاخ للعقل وشصوص مطعمة للحواس . وقد دفعت پاسكال قوة عقله إلى رفض كل محاولة للاقتراب من إله كنيسته بواسطة الاستدلال ، ومن ثم لم يكن أمامه إلا أن يقبل العقيدة - التي أرادها بحرارة - عن طريق الإيمان ، ذلك الإيمان الذي مافتيء يخوض حربا مع عقله ، كابحا بعنف الشكوك التي كانت تعذبه بأشد من آلام جسده المعذب . ومن ثم لم يكن بد من التضحية بكل شيء ، حتى أتفه المسرات ، حتى أقل متع الحياة ، حتى أصغر مظاهر الحب العائلي ، كي يسلم له هذا الإيمان بإله حوّله هو إلى وحش . وكان مونتيني واحداً من الكتاب القليلين الذين استمتع بقراءتهم في شبابه ، قبل أن يصبح الاستمتاع خطيئة . ولكنه وإن سما عقله فوق عقل مونتيني ، لم يكن يملك شيئا من حكمته الفطرية ، التي رفضت أي فكرة عن تحمل دين الخطيئة عن آدم مع أرباحه المركبة حتى اليوم ، وقنعت بحمد الله على نعمه دون أن ترى فيها تحديا دائماً ، وسلمت في تواضع حقيقي ، لايحتاج إلى قميص الشعر ، بأن البشر لايمكنهم أن يبصروا إلا قليلاً داخل ذلك اللغز العظيم الذي يحيط بهم . أما أمثال پاسكال ، أولئك الذين يدأبون على تعذيب أنفسهم ، ولكنهم كثيراً مايكونون - مثله أيضا - ذوي مواهب عظيمة ، وقلوب شجاعة نبيلة ، فلن ينقطعوا عن الظهور ومقاساة العذاب حتى تدمير الذات أحيانا ، إلى أن تكتشف مدنيتنا الغربية دينا يمكنه أن يحتويها آخر الأمر ، إذ يمنحها قاعدة للفكر والوجدان ، ومنهجاً عريضاً للحياة .



٧ - المسرح

-١-

فى المسرح نأخذ من هذا العصر الكوميديا لا التراجيديا (إلا إن كنا فرنسيين ؛ وسيكون للتراجيديا الفرنسية مكان فى هذا الفصل). فروح العصر بأسرها تؤيد الكوميديا : كلاسيته ، عقلانيته ، تفاؤله المستبشر ، النظرة الاجتماعية إلى الفن ، تفضيل العام والمجرد ، الشك فى العقل الباطن والخوف منه ، الثقة المطلقة فى العقل الواعى - كل ذلك يخلق جوا صالحاً لازدهار الكوميديا ، فى حين لا تستطيع التراجيديا كما يعرفها معظمنا - أن تقدم سوى محاكاة هازلة لنفسها . وإن تراءى فى ذلك شك فمن السهل إثباته ، فكم مسرحية تراجيدية كتبت فى هذا العصر تستحق مكانا فى المسرح العالمى؟ وكم مسرحية كوميدية؟ ما إن نطرح هذين السؤالين حتى يتبين على الفور أن هذا العصر كان عصراً للكوميديا . فنحن اليوم نرحب بابتسامات أولئك المؤلفين ذوى الشعور المستعارة لا بدموعهم .

ومن سوء حظ المسرح أن الخشبة المرنة السهلة الحركة التى استخدمت فى العصر الإليزابيثى اختفت إلى الأبد . ولم يبق منها فى المسرح الإنجليزى إلا الإفريز الأمامى الذى استمر حتى القرن الثامن عشر . لقد أصبح المسرح الأوروبى ملتزماً بطريقة «الصورة المؤطرة» فى الإخراج ، التى تعتمد على مناظر مرسومة خلف شىء يشبه العقد فى المقدمة . وقد ظل معمارو المسرح ومهندسو المناظر الإيطاليون طوال القرن السابع عشر ولبعض الوقت بعده هم المطلوبين والمؤثرين أكثر من غيرهم . ولكن الأوبرا - لا الدراما التى تعتمد على الكلام - هى التى شجعت على المبالغة فى المؤثرات المسرحية واستخدام «الأجهزة» . فالتراجيديا العادية والكوميديا العادية لاتتطلبان الكثير من المناظر . أما التراجيديا التى تخضع للقواعد - كما سنرى - فكانت أحداثها جميعا تدور فى مكان واحد : «بهو» مبهم المعالم. وأما الكوميديا فكانت تتوسع قليلاً ، ولكنها تقنع غالباً بغرفة واحدة فى منزل ، أو ميدان عام ترى فيه الشخصيات الرئيسية وهم يدخلون منازلهم أو يخرجون منها . وقرب نهاية هذه الحقبة

أخذ كتاب المسرح يطلبون زيادة فى تغيير المناظر ، وكانت معظم دور التمثيل الحديثة أكثر اتساعا ، كما تزايد اعتمادها على تشجيع الجمهور ، ولاسيما الطبقة الوسطى ، التي لم تكن مغرمة بالتراجيديا الشعرية ولا بالكوميديا المفرطة الصنعة ، ولكنها أبدت ميلاً ملحوظا للمسرحيات العائلية العاطفية . ويُظهر الإحياء المطابق الدقيق للعروض المسرحية التى تميز بها القرن الثامن عشر - كهذه التى قدمت على المسرح الملحق بالقصر الصيفى فى دورتنجهولهم على مقربة من ستكهولم - أن الفارق الرئيسى بين ذلك المسرح ومسرحنا اليوم هو فى الإضاءة ، التى تبدو فى عيوننا غير مناسبة إطلاقا، فلم يكن الضوء شحيحا فى دور التمثيل فقط ، بل لم يكن ثمة فرق يذكر بين الإضاءة فى الصالة وعلى خشبة المسرح .

ولعل الأذن كانت تقوم بعمل أكبر ، عندما كانت العين غير مدلَّلة . فالشواهد التى بين أيدينا توحى بوجود أسلوب سمعى عظيم فى فن التمثيل . (يقال إن راسين حوّل مسرحياته من شركة موليير إلى منافسيهم فى دار بورجونى ، معرضا نفسه للاتهام بإنكار الجميل ، لأنه رأى عند هذه الشركة الأخيرة أسلوبا أرقى فى الإلقاء - حسب تقديره - أى أكثر فخامة ورنينا). وقد أصبحت جميع الأدوار النسائية - فيما عدا أدوار العجائز المضحكات - تقوم بها ممثلات . ومن الواضح أن شهرة الممثلات الأُوَل لم تكن تعتمد على جمالهن ولا على نفوذ حُماتهن بل على قدرتهن التمثيلية فحسب ، ولدينا وثائق كثيرة تدل على ذلك . وقد حرمت واحدة من أقدرهن ، وهى أدريان لكوڤرير التى توفيت سنة ١٧٣٠ من أن تجهز وتدفن كامرأة مسيحية ، مع أن ممثلة إنجليزية - آن أولدفيلد - كانت قد توفيت فى العام نفسه ، ودفنت فى مقبرة وستمنستر ؛ واتخذ ڤواتير من هذا التضاد موضوعاً لهجوم عنيف على الكنيسة . وبعد ثمانى عشرة سنة أصر ڤولتير حين قدّم فى مسرحيته «سميراميس» بعض مناظر المجموعات والمؤثرات المسرحية على إخلاء خشبة المسرح من الأعيان الذين كانوا إلى ذلك الوقت يتخذون مقاعدهم فوقها . ولاشك أن هذه العادة كان لها بعض التأثير فى الأدب المسرحى الفرنسى . فالمؤلف الذى يعلم علم اليقين أن ممثليه سوف يكونون محاطين بمجموعة من الوجهاء يتضاحكون ويستهزئون سوف يحرص أشد الحرص على مراعاة القواعد ، وسوف يسأل نفسه عند أى موقف أو مشهد هل سيبدو فيه أحمق ، ولن يكون حريصا على أن يعبر عن فكره بإخلاص زائد . والخلاصة أن هذه العادة التى استمرت فى فرنسا أكثر من غيرها ، عادة إجلاس ذوى الوجاهة من بين الجمهور على خشبة

المسرح ، لم تكن لتسقط الكوميديا الهجائية ، ولكنها شجعت على بقاء التراجيديا سائرة على النهج ملتزمة بالشكل ، بعيدة عن الذاتية والمغامرة . فهي أحرى بأن تؤكد الروح العامة السائدة في ذلك العصر .

وكان المفروض أن القواعد المشار إليها فيما سبق مبنية على كتاب أرسطاليس «في الشعر» ، وفيه تحليل لفن التراجيديا عند سوفوكليس . وقد أجمع كتاب المسرح الفرنسيون في الربع الثاني من القرن السابع عشر ، وفي مقدمتهم ميريه ، على اتباع هذه القواعد ، وأهمها الوحدات الثلاث : وحدة الزمان والمكان والفعل (والأخيرة فقط هي التي نص عليها كتاب الشعر تحديدا) . فالمسرحية التي تلتزم بالوحدات يجب أن تطور فعلاً واحداً ، ومن ثم لايجوز أن تحتوي على عقدة ثانوية ، ويجب أن تستخدم منظراً واحداً ، والأمثل ألا تعرض مدة من الزمن تتجاوز تلك التي يستغرقها التمثيل نفسه . وهنا ينبغي أن يلاحظ أنه من الخطأ افتراض - كما يفترض بعض النقاد - أن هذه الوحدات الثلاث تكلف الكاتب المسرحي عنتا ، فكثير منا كتبوا للمسرح الحديث مسرحيات تنطبق عليها هذه الشروط انطباقاً تاما . والحق أن المؤلف المسرحي إذا أراد أن يعمق تأثير الحدث الواحد المتطور - والمثل الأعلى في ذلك هو «أوديب ملكا» لسوفوكليس - فإن الوحدتين الأخيرتين ، وحدتي الزمان والمكان ، تساعدانه في ذلك كثيرا ، إذ تمنعان أي تراخ أو خفض للتوتر . وإنما أخطأ المنظرون الفرنسيون حين حاولوا أن يجعلوا من هذه الوحدات شروطا ملزمة لكل مسرحية جيدة ، مع أنها إن نفعت في نوع من المسرحيات فلن تكون إلا عبئا على أنواع أخرى . وإذا أضيفت إليها قاعدة أخرى للتراجيديا ، وهي أن الفعل العنيف يجب ألا يعرض على الجمهور ، بل يوصف له فقط ، تبين أن المنظرين لم يعملوا على السمو بالتراجيديا وتخليصها من الشوائب كما توهموا ، بل جعلوا من شبه المستحيل كتابة تراجيديا على شيء من القوة والجلال .

ولعل المشاهد لكثير من التراجيديات الفرنسية كان في مقدوره أن يظن - كما أشار شليجل - أن ثمة أفعالا عظيمة تجري ، ولكنه اختار مكاناً غير مناسب لرؤيتها . وزيادة على ذلك فإن استعمال منظر واحد مهما تعددت الشخصيات العظيمة التي تدخل فيه ، كان معناه المحافظة على وحدة المكان بتضحية المعقول والمقبول . فإما أن يكون المنظر بهواً غامضا مبهما لا يخص أحداً وإما ان تلتقي الشخصيات ويفضي بعضها إلى بعض بأدق الأسرار في أغرب الأماكن . ثم إنه لما كانت ثمة أحداث كثيرة لايمكن عرضها بل يجب وصفها ، فقد كان من الضروري أن تزود الشخصيات

الرئيسية بأهل الثقة الذين كانوا عادة أشخاصاً بلا ملامح ، لاشغل لهم إلا أن يسمعوا ويتعجبوا ؛ وكان لابد من رسل ، لاقيمة لهم كشخصيات ، كى يبلغوا النبأ السيىء . ولذلك فقد وقع فى كثير من المسرحيات أن كان نصف الشخصيات المسرحية دمى . ولم تكن وحدة الزمن أقل تضييقاً على المؤلف ، فإن لم يكن واسع الحيلة جداً فقد كان يلزمه أن يمط الوقت بينما يعمل أيضا على دفع أزمة حتى تلاصق أخرى ، وبذلك يبدو تسلسل الحدث غير مقبول ولا معقول . وقد كان فى مقدور سوفوكليس مثلا ، إذ يصور منظراً مثقلاً بالنذُر ، أن يأتى بالمصائب والفظائع متلاحقة متراكمة حتى يستحوذ علينا ويملأنا بالرهبة ؛ ولكن محاولة التوصل إلى مثل هذه الوحدة والتسارع على مستوى السلوك الدقيق المهذب يمكن أن تبدو أقرب إلى الكوميديا منها إلى التراجيديا . والحق أن أى تراجيديا على قدر من السعة والعمق تتطلب على التحديد ما حاولت هذه القواعد الكلاسية الفرنسية أن تحرمه عليها : جوّا كثيفا غنيا ، ينتمى إلى العالم التراجيدى الذى استطاع شكسپير دائماً أن يخلقه ؛ أفراداً متميزين عوضا عن النماذج التى تنتمى إلى الكوميديا ؛ تفاصيل محسوسة دالة ، زراً أو منديلاً أو فأراً ، لامنظراً أخلى منها بعناية ؛ رجالاً ونساءً ، أفعالاً ودوافع ، فيها شيء فطرى فوق الزمن ، لاتوحى بمواقف وسلوكيات لدى فئة من المجتمع فى زمن معين .

صحيح أن القواعد كانت تكسر دائما . وقد انتُقد پيير كورنى لأنه كسرها فى «السيد» ، وهى المسرحية التى صنعت بداية الحقبة العظيمة للمسرح الفرنسى سنة ١٦٣٦ ، وقد بنيت هذه المسرحية الشهيرة على أصل أسبانى ، وصُنفت تحت نوع الكوميديا التراجيدية ، لأنها تنتهى نهاية سعيدة ، ولكن كورنى أتبعها ببعض تراجيديات خالصة ، تحوّل فيها إلى موضوعات رومانية ، وأصبح العضو المقدم فى جماعة من المؤلفين المسرحيين التراجيديين ، بينهم دى رييه وبوترو . وثمة حقائق معدودة عن كورنى يمكن أن تساعدنا على فهمه . لقد كان منشؤه فى نورماندى ، من أسرة اشتغلت بالقانون ، وكان هو نفسه قاضيا فى روان ، وكان فيه جفاء وانقباض ، فلم يجد راحة نفسه قط فى باريس أو ڤرساى . وكان فى «كورنى العظيم» كلاسية أصيلة بالمعنى الرومانى القديم ، فالأفكار السامية عن الواجب والوطنية فى مسرحياته لاتنحصر فى كونها حيلة مسرحية لخلق أزمات تراجيدية ، بل هى جزء من الإنسان نفسه . لقد كان رجلاً قانونياً ذا نزعة رومانسية ، ينحدر من أرومة تعودت أن تأخذ نفسها بالشدة ، ولكنه كان بسبب نزعته الرومانسية لايطمئن إلى القواعد قط ، ولم

يستطع أن يسخرها لخدمته كما استطاع راسين . ولاشك أن كورنى لو عمل فى مسرح أكثر تحرراً لكان إبداعه أعظم ككاتب مسرحى ، أما الواقع فهو إحساسنا بأن الشاعر فيه ينتظر المسرحى حتى يرفع إحدى الشخصيات فوق منصّة ، لتنطلق الشخصية والشاعر بأبيات فخمة مجلجلة رنانة ، لايزال الرجال الفرنسيون ذوو الهمة يذكرونها كقرع الطبول وزئير الأبواق . وإذا لم تشتعل حماسة الشاعر فكثيراً مايترك لدينا شعوراً بأن ليس ثمة شىء يحدث . ولكن كورنى كان يملك حساً صادقاً بالمسرح ذاته ، وقد كتب كوميدية جيدة واحدة على الأقل ، وهى «الكذاب» ؛ أما مسرحياته الأخيرة ، وهى كوميديات تراجيدية أو ميلودراميات رومانسية ، أهملت زمنا طويلاً على أنها سقطات رجل تتقدم به السن ولا يلقى ما يرضيه ، فإنها الآن موضع اهتمام أساتذة الأدب المسرحى . ولكن مكانته عند جمهور القراء ورواد المسرح فى فرنسا كانت دائما أعظم منها لدى أى جمهور آخر خارجها .

ومثل هذا يصح أن يقال أيضا - بل إن التضاد يبدو أكثر حدة - بالنسبة إلى نديد كورنى الذى كان أصغر منه سنا وأعظم نجاحًا : جان راسين . ولايشترك هذان الكاتبان المسرحيان فى شىء غير ذلك . كان راسين شخصية أكثر مرونة ودهاء (وإن لم تكن جديرة بالإعجاب) ونال حظوة لدى البلاط ، وعندما بلغ الثامنة والثلاثين ترك المسرح وأصبح مؤرخ الملك ، فانقطع عن كتابة المسرحيات إلا اثنتين كتبهما لفتيات مدام مانتينون فى سنت سير ، وتعد ثانيتهما - «أتالى» الآن إحدى روائعه . وكان راسين قد درس الكتاب الإغريق واللاتين فى شبابه ، فاستغل معرفته بالأساطير اليونانية أكمل استغلال فيما بعد . وبتشجيع من بوالو لم يتمرد على القواعد بل حرص على أن يهذبها لتناسب غرضه ، فإذا ماكان قيوداً عند كورنى يصبح عند راسين وسائل لتحقيق نوع من قوة التأثير تميّز به . وهكذا أصبح - ومازال - سيد التأليف التراجيدى فى الأدب والمسرح الفرنسيين . وهنا يجب أن نخالف عن طريقة النقاد الفرنسيين ، رغم اعترافنا بعبقرية راسين . ولايقتصر هذا الخلاف على أنهم يجدون فى كل ماكتبه جمالاً شعريا آسراً لاتسمعه آذاننا الأجنبية ولاتبصره عيوننا ، فذلك أمر يسهل فهمه ، ويصدق على شعراء كثيرين فى لغات كثيرة . إنما حقيقة الخلاف أن مواطنيه يجدون فى مسرحه إحساساً تراجيديا عميقا وفريداً ، لايمكننا أن نجده نحن، مهما أخلصنا النية وتجردنا من الرغبة فى شن الحرب من أجل شكسپير وسائر شعرائنا التراجيديين. وبما أنه لايوجد على الأرجح كاتب كبير آخر اختلفت شهرته

خارج بلاده عنها داخل بلاده إلى هذه الدرجة ، وبما أن الزمن لم يفلح كثيراً فى سد هذه الفجوة ، فقد يكون من الممتع والمفيد أن نلخص الحجج التى يوردها المؤيدون والمعارضون حول كون راسين شاعراً تراجيدياً فحلا .

يهيب بنا أصدقاؤنا الفرنسيون أن نتأمل اقتصاده الرائع فى الوسائل ، ولعله بلا نظير فى هذا ، فهو لايرفع الستار إلا عندما تحين ساعة الأزمة ؛ وكذلك قدرته على أن يخلق أكبر قدر من الشعور التراجيدى العميق بأقل قدر من الفعل العنيف – أو بدون فعل على الإطلاق إن لزم الأمر ، كما فى «برنيس» ، التى لاتصل إلى مستوى «فيدر» عند تمثيلها على المسرح ، ولكنها تعد أعجب انتصار حققته طريقته . ففى «برنيس» لايموت أحد ، ولا يشهر سيف ولاخنجر، ولا يجأر صوت غضباً أو يصرخ رعبا . إن الملك أنطيوكس ، صديق الإمبراطور الرومانى تيتوس وتابعه وضيفه ، كان فى وقت من الأوقات عاشقا لبرنيس ملكة فلسطين ، ومازال يحبها ، ولكنها تحب تيتوس ، وتيتوس يحبها إلا أنه عازم ألا يتزوجها لأن واجبه نحو روما يمنع مثل هذا الزواج ، فيسألها أن ترحل عنه فى صحبة أنطيوكس.. وتستسلم حزينة لقراره ولكنها تتوسل إليه أن يدعها تذهب بدون أنطيوكس ، معلنة أن ثلاثتهم يقدمون للعالم أقصى مثل للحب المحروم. إنها انتصار للتراجيديا الكلاسية فى أتم صورها نقاء ، ففيها مناسبات لاتحصى للتعبير الحزين عن عمق الحب . ولكن هل يبدو لغير الفرنسيين منا ، ونحن لاتأسرنا إيقاعات راسين وتلميحاته ، أنه يبدع بمثل هذا الفن تراجيدية عظيمة معتمداً على اللغة فحسب؟ إنها لاتبدو كذلك . فقد ذهب النقاء بشىء كثير . فأين هو «الفعل العظيم» الذى تفخر به هذه المسرحية الكلاسية؟ هل تيتوس هذا إمبراطور رومانى ، وهل برنيس هذه ملكة؟ أين روما – تلك المدينة الهائلة الصاخبة الكثيرة المطالب فى ذلك البهو الهادئ بضوئه الخافت؟ وأين العالم الحسّى القاسى الفظيع الذى تحكمه روما الإمبراطورية؟ إنه غير موجود هنا ، حيث نشعر بأننا فى دهليز من دهاليز فرساى ، ننصت إلى ثلاثة من رعايا لويس الرابع عشر ، فيهم حساسية وحزن. وقد يعترض أنصار راسين بأننا نريد إذن نوعًا آخر من التمثيل ، وأننا يجب أن نحاول فهمه وتذوقه فى الحدود التى وضعها لنفسه ، وأن المنظر الذى يعرضه قُصد به أن يخلو مما يشغل الحواس حتى يستطيع أن يعبر عن أخفى نبضات الروح وآخر ومضات الأمل وأحلك أعماق النفس ، أحيانا بجملة لافتة وأحيانا بنغمة توحى بالعجب والرهبة . فإذا سلمنا لهم بهذا كله فنحن إذن مخطئون – هكذا يقولون لنا – إذ نأخذ عليه أنه لايسمح لنا بأن نرى شبكة القدر تطبق

على ضحاياها وأن الستار يرفع بعد لحظة القمة التراجيدية بمدة طويلة ، كما يحدث مثلاً عندما تكتشف فيدر لأول مرة أنها تحب هيپوليتس ، وأن الشخصيات تبدو ثابتة على مواقفها التراجيدية منذ وقت مبكر جدا ، فهو بهذه الطريقة يضطرنا إلى أن نصفى ونكتشف أعماق الشخصيات ، بما أن المنظر قد جُرِّد من الحركة والشوق إلى المعرفة . وهكذا يمكن أن «تظل المناقشة مفتوحة» ، كما يقولون كثيرًا عن المجالس النيابية . فأما الذى لاشك فيه فهو أن راسين قد قدم لخلف بعد خلف من الممثلات الفرنسيات العظيمات أدوارًا تتطلب كل مالدى الممثلة التراجيدية من براعة ، وإلى أجيال من النقاد الفرنسيين شخصيات ومواقف وأبياتا تدعوهم إلى إظهار آخر مالديهم من قدرات تحليلية .

وبعد اعتزال راسين المبكر للعمل المسرحى أصبحت التراجيديا فى أيدى كتاب أقل شأنا ، أمثال لاشاپل ، ولا فوص ، والطفل المعجزة لاجرانج شانسيل ، وكربيون ، الذين هبطوا من القمم الكلاسية الجرداء إلى سفوح الميلودراما والفواجع السهلة . وكان ڤولتير أفضل من كربيون كثيرًا ، ولكن نجاحه الهائل فيما ظل يُعد تراجيديات شعرية لايؤهله لأن يوضع مع كورنى وراسين فى صف واحد . وقد كان كثير النشاط والإثارة فى عمله المسرحى حتى آخر عمره الطويل ، ولكنه أدخل فيه شيئا من ذوق الاستعراض – وكان حاذقاً على الخصوص فى ابتكار مناظر لافتة لمسرحياته واصطناع مؤثرات مسرحية جديدة – أكثر مما أضاف إليه من خيال شعرى وتمثيلى أصيل . ويمكن أن يقال عنه إنه كان يملك فهما كاملاً للمسرح على المستوى الأدنى ، ولم يكن يفهم شيئا فيه على أى مستوى أرقى . ولن تجد أشد غباء من إنسان ذكى يقحم نفسه فيما لايحسن ، وهكذا كان نقد ڤولتير لسوفوكليس وشكسپير شديد الغباء . ولكنه أحدث فى المسرح تجديدات محسوسة ، إذ أدخل «اللون المحلى» فى الأعمال المسرحية ، وحوّل التراجيديا التقليدية المنحدرة إلى ميلودراما رومانسية لاتخلو من ومضات شبه فلسفية ، ولكننا مهما نتعاطف مع أهدافه أو نعجب بذكائه وشجاعته فلن نستطيع أن نجعل من هذا المهرج العبقرى واحداً من شعراء العالم التراجيديين .

- ٢ -

وإنها لراحة أن نتحول إلى الكوميديا ، فهى أقرب كثيراً إلى روح العصر . وهنا لانختلف مع النقد الفرنسى، فمكانة موليير العالية ليست محل جدال . إنه واحد من كتاب العالم الكوميديين العظام ، أما فى الكوميديا الكلاسية المصنوعة فإنه لايضارع . وهذه الكوميديا لاتعتمد على الفكاهة (ولو أن موليير كان فكها) بل على الهجاء اللاذع ، ولاتحاول أن تبدع شخصيات كوميدية ضخمة كاملة الأبعاد كما فعل شكسپير بشخصية فولستاف ؛ فإنها لاتوحى إلينا بسخافة الحياة ذاتها ، بل بأن هناك أنماطا معينة من البشر يتصرفون بطريقة معينة خارجة عن المعقول وهؤلاء يستحقون أن نضحك منهم . فهذه الكوميديا الكلاسية تنتمى إلى عصر ينظر إلى نفسه – فى كل الأمور المهمة – نظرة جادة . ولاينبغى أن ندهش لأن ڤولتير بعد أن طوف بفرقته فى الأقاليم اثنتى عشرة سنة عاد إلى باريس ولم يلبث أن نال رضى لويس الرابع عشر ورعايته . فطالما بقى الكاتب المسرحى بعيداً عن موضوعات خطرة معينة فقد كان يقوم بعمل يريد الملك أن يقوم به أحد ما ، فهو يدخل السرور على نفسه وزيادة على ذلك يقوّم أخطاء المجتمع الذى يحكمه . ولعل ألوان التصنع والادعاء التى فضحها موليير فى أول مسرحية حققت له نجاحاً كبيراً – «مَضَاحك العظمة» – كانت تبدو للويس نفسه فى وقت من الأوقات سخيفة أيضا . وقد جلب موليير على نفسه ، بهجائه ، عداوة الكثيرين ، وكان له – كممثل ومدير فرقة – منافسون كثر ، وكانت رعاية الملك هى حصنه الحصين من كل هؤلاء . على أن مسرح موليير لو كان قد وجد فى مجتمع أكثر حرية ، ولو أنه لم يكن يكتب وملك مستبد ينظر من فوق إحدى كتفيه – إن صح هذا التعبير – والكنيسة تنظر من فوق الكتف الأخرى ، لكان من المحتمل جداً أن يتحفنا بكوميديات تراجيدية أكثر نفاذا وعمقا من أحسن المسرحيات التى قدمها لنا . فقد كان رجلاً جاداً قوى الشعور بالمسئولية ، لا كوميديا مهذارا ؛ وكان مرهقا بالعمل إلى درجة مهلكة ، إذ كان مؤلفاً ومديراً وممثلا ، وكان معتل الصحة دائماً ، ولديه زوجة شابة فى الفرقة لاترحمه . ومن أدل الأشياء على شخصيته أنه أصر وهو على شفا الموت أن يذهب إلى المسرح ليمثل ، قائلاً : إن ثمة خمسين شخصا يعتمدون فى معاشهم على ذهابه ، وقد مات فى آخر تلك الليلة ، وكانت المسرحية هى «مريض الوهم» .

ولم يكن قد جاوز الحادية والخمسين عند موته ، وقد ظل سنين طويلة يعمل ليبقى مسرحه سائراً ، ويدفع عن نفسه هجمات بغير عدد ، ويقدم أنواعاً شتى من التسلية ، لم تقتصر على المسرحيات العادية بل شملت أيضاً مايصح أن نسميه بلغة اليوم «كوميديات موسيقية» ، فيها غناء ورقص ، وكان يقدم عروضه أحيانا للبلاط وحده وأحيانا للجمهور . وموضع العجب أنه استطاع أن ينجز كل هذا الذى أنجزه . وكان لعظمته وجهان ، فوجه من حيث كونه مؤلفا مسرحيا ، دون إضافة شيء آخر ، ووجه من حيث كونه ممثلاً يحسن التعبير . وكان إبداعه فى الكوميديا المصنوعة خصبًا ومتفننا ومبتكراً إلى درجة مدهشة . ويمكن أن يقال إن مؤلفى الكوميديا طوال المائة السنين التالية كانوا يعيشون من خيره ، فقد كان مما يثير العجب افتقاد الإبداع فى التأليف المسرحى فى تلك الفترة ، وخصوصاً إذا قورنت بالفترة السابقة عليها أو بالمائة والخمسين عامًا الأخيرة . كان أولئك الذين يقتدرون على كتابة حوار ذكى عاجزين فيما يبدو عن اختراع عقدة مبتكرة أو حتى موقف جيد أو موقفين . فكانت العقد والمواقف والمناظر تستعار دائمًا دون أن يذكر مصدرها . وقد كان موليير مثل شكسپير يلتقط أى قصة أو فكرة يجدها صالحة ، ولكن ما يخرجه أخيراً هو إبداعه الخاص . وكان فى استطاعته أن يخلق كوميديا صالحة بل رائعة من لاشيء ، أو قريب من لاشيء ، من بدعة أو صرعة أو ربما من نقد مسرحية سابقة ، إذ كان يجمع بين سعة الخيال والاقتدار على رسم تفاصيل المنظر . وقد أفادته إدارته لفرقة مسرحية واشتغاله سنين طويلة بتسلية كل فئات الناس ، فهو بارع فى استخدام الحيل المسرحية ، وكل خط عنده يترك أثرا ، وكل منظر وكل نطق يصيب هدفه . وعندما أثار كونجريف دهشة ڤولتير واستنكاره بقوله له إنه يعد نفسه سيداً ورجل مجتمع لا مؤلفاً مسرحيا ، كان يقول الحقيقة عن نفسه فيما يتعلق بالتكنيك ، فقد كانت كوميدياته رغم مافيها من ذكاء وبراعة فى القول أقرب إلى أعمال الهواة بسبب تشوش أحداثها ، ولو شاهدها موليير لاقشعر منها ، فهو الصانع العظيم .

هذه حقيقة مهمة ، ولكنها لو كانت هى كل شيء لما كان موليير الذى اشتغل بالكوميديا فى ظل تقاليد محددة ضيقة عفا عليها الزمن إلا الأمهر بين جماعة من كتاب المسرح شبه منسية . إنما رفعه فوق عصره وميزه عنه صفاته الشخصية ككاتب . فهو هجاء له خصوصيته : وما يميزه هو تلك الصفة النادرة بين الكتاب والتى يمكننا أن نسميها حرارة الفكر السليم . إنها صفة تنتمى إلى الحكمة لا المهارة ، وهى مركبة من

مزيج معتدل من القلب والعقل . فليس ثمة عاطفية مسرفة عند موليير ، وكذلك لن تجد عنده تعاظما فكريا مجرداً من الشعور . ونقده للحياة – وكل مسرحياته نقد للحياة ، فيما عدا التفاهات الهزلية – تصدر عن مركز هو نفسه توازن مطمئن وإن كان دقيقا . وهذا مايمكنه من أن يرى السخافة والادعاء والنفخة الكذابة والتشبث بالرأى ماثلة من أول وهلة ؛ فيمكنه أن يقول مع كلينت فى «طرطوف» إنه «لاينخدع بكل هؤلاء الشكلانيين» . وبعض نقاده ينبغى أن يعدوا ضمن الشكلانيين ، فهم يستطيعون فهمه عندما يسخر من نساء المجتمع المتكلفات ، والمتحذلقات ، والشيوخ البخلاء ، والبورجوازيين الأغنياء الذين يحاولون أن يتشبهوا بالمجتمع الراقى ، وسائر فرائسه التى لايخفى أمرها . ولكنه لايكاد يقترب منا متعقبا الحماقة بمزيد من الحذر والخفة حتى يعجزوا عن فهمه . هكذا وجد شليجل «عدو البشر» مسرحية مملة ، ووصفها بأنها غير معقولة لأن ألسست ، حسب رأيه ، ماكان ليقع فى غرام سليمين ولا ليتخذ فيلينت صديقا . وهذا خطأ فى فهم المسرحية . فألسست ليس بطلا مثاليا ولكنه شخصية أخرى تميل إلى التشبث برأيها ، وشغفه المسرف بالنقد الجارح والصراحة الغليظة كشغف سليمين بالتآمر والاغتياب . فكلاهما أنانى . وتعلقه بها أمر لايثير الدهشة ، فهو يمكن أن يحدث فى أى مكان إلا فى عقل ناقد ألمانى . على أن المسرحية – فى مستواها الخاص – غير «متعددة المعنى» ولا ملتبسة ، فما يقوله موليير هو أن الإنسان يمكن أن يكون – بوجه عام – على حق ، ولكنه يدفع نفسه إلى الخطأ حين يتشبث بما يراه حقا . أما مسرحيته عن دون جوان فيمكن أن تتهم حقا بالتباس المعنى ، وإن كان معظمها على مستوى واحد ، وكأن موليير لم يكن واثقاً من المدى الذى يمكنه أن يمضى إليه ؛ ولكنها تبدو للبعض منا أمتع من «طرطوف» وإن كانت هذه أقوى تأثيراً على المسرح. ويستهجن شليجل كذلك «نزعته التعليمية الهجائية البعيدة عن روح الكوميديا كما تظهر مثلا فى هجومه المستمر على الأطباء والمحامين..» وشليجل مهم لأنه يمثل أكثر من غيره رد الفعل الرومانسى ضد موليير والكوميديا الكلاسية ، ولكن هذا النقد معناه أننا نلوم موليير على قيامه بما كان العصر وأسلوبه التمثيلى يتوقعان منه أن يقوم به . أما عن الأطباء والمحامين ، الذين يدعون الناس لهجائهم فى كل زمان ولم يكن من الممكن مقاومتهم فى القرن السابع عشر ، فإن حذلقتهم وغرورهم وادعاءهم هى التى تجعلهم أهدافا مغرية للهجاء .

ومن الحق أن موليير يضرب بشدة فى بعض الأحيان ، ولا يرحم الأفراد دائما ، وقد تلقى هو نفسه ضربات كثيرة ، سواء أجاءت من الحياة أم من منافسيه الشعراء

والممثلين . ولكن ما يومىء إليه شليجل من أن هجاءه ينم عن سوء التربية وسوء الطويّة ، ويشوبه نوع من الغرور البارد ، يبدو لنا مناقضاً لكل ما نشعر به نحو هذا الرجل وعمله . فإن ذلك الاتزان ، وتلك الحكمة الفطرية التى يتميز بها الهجاء المطبوع والكاتب الفكاهى ، يوجد بجانبهما دفء غير معهود ؛ لا أعنى العاطفية أو رقة الإحساس ، بل نوعًا من العطف والتقدير لما يكمن فى أعماق البشر من شعور بالكرامة والقيمة . هذا الشعور هو مايحوّل النماذج الكوميدية المطلوبة فى هذا النوع من التمثيل إلى شخصيات حقيقية ، ولو للحظات ، ومرة بعد مرة . وقد يكون الموقف أو البيت غير معقول ، ولكنه يلقى عليهم ضوءًا أكثر دفئاً ، كما هو الحال عندما تأبى هنريت أن يعانقها ڤاديوس لأنه لايفهم اليونانية ، أو كما يكتشف جوردان فى تلك اللحظة الشهيرة أنه لم يزل يتكلم بالنثر منذ أربعين سنة . هناك هجاءون كثيرون – أكثر مما ينبغى – لايتركون لنا فى النهاية إلا اقتناعا مقلقا بمهارتهم ، أما الجنس البشرى الأحمق فقد اختفى . ولكن موليير وإن أعوزه البريق الرومانسى ، وإن لم يترك فى ذاكرتنا شخصيات أكبر من الحياة ، وإن كان منظره صادقًا فى كلاسيته ، وكأنه لايحتوى إلا على نكت تعليمية ، بل ربما بدا أشبه بحجرة عمليات لإجراء جراحات اجتماعية – رغم ذلك فإن شيئا من الحكمة ، بل من الحكمة الدافئة ، راجعاً إلى العلاقات الواقعية بين الأزواج والزوجات ، والآباء والبنين ، إلى حياة العواطف الراسخة، شيئا من هذه الحكمة الدافئة يلوح كوهج النار على صفحاته أو فى جنبات مسرحه . هنا قلب فرنسا الطيبة إلى جانب عقلها ومرحها ، وإنها لتحسن صنعا إذ تبوىء موليير مكان الشرف ، مهما اختلفت الأذواق على الأدب المسرحى ، باعتباره كاتبها الكوميدى العظيم .

وبعد وفاة موليير بستة عشر عاما انضمت إلى فرقته فرقة أخرى ، وانتقلت الفرقة إلى مسرح جديد ، وأصبح اسمها الكوميدى فرانسيز ، وكانت هناك فرقة واحدة أخرى مصرح لها بالعمل فى باريس ، وهى الكوميدى إيتاليان . وكان الممثلون الإيطاليون يكادون يقتصرون فى البدء على تقديم عروض الكوميديا دلارتى (الكوميديا المرتجلة) التى لم تكن تحتوى إلا على هيكل عقدة ، وكان الممثلون ، ومنهم كوميديون عظام ، يرتجلون الحوار ، وهم يمثلون فى الغالب شخصيات انحدرت إلينا فيما عرف عندنا باسم «الهارلكيناد» . ويرجح أن نجاح هذه الشخصيات كما كان يمثلها الإيطاليون هو الذى ساعد على تجميد الأدوار فى كثير من الكوميديات الفرنسية الكلاسيكية : دور

الخادم الماكر ، والخادمة الحركة اللعّابة ، والعاشقين الشابين من طراز هارلكان وكولومبين ، والشيوخ المأفونين طراز پنتالون . وقبل نهاية القرن السابع عشر كانت الفرقة الإيطالية قد بدأت تقدم مسرحيات فرنسية ، ثم أغلقت لمدة تقرب من عشرين سنة إلى أن عادت تحت اسم الممثلين الإيطاليين الملكيين ، وكان المؤلفون الشبان الذين لايميلون إلى تقاليد مسرح موليير السائدة فى الكوميدى فرانسيز يذهبون بمسرحياتهم إلى الفرقة الإيطالية .

وقد بدأ رنيار مع الإيطاليين ثم تحول إلى الكوميدى فرانسيز ، حيث بقيت بعض مسرحياته – ولاسيما «الوريث الوحيد» على القائمة إلى عصرنا هذا . وكان فى الظاهر يتبع تقاليد مسرح موليير ، مع المبالغة المستمرة فى تأكيد دور الخادم المحتال ، ولكنه حول الكوميديا إلى مهزلة صارخة ، معتمداً على إحداث جو من المرح الصاخب حتى يحمل الجمهور على التجاوز عن شطحاته غير المعقولة . أما لوساج ، مؤلف رواية «جيل بلا» ففى كوميدياته قدر من التماسك يفوق كثيراً ماعند رنيار ، ومسرحيته «تتيركاريه» التى تفضح رجال المالى النصّابين فى أوائل القرن الثامن عشر ، هى أجود كوميدية فرنسية فى زمانها ، وإن لم تكن لها شعبية كبيرة نظراً لصعوبتها ولأن شخصياتها – وهم سلسلة طويلة من الخادعين والمخدوعين – غير محبوبين كثيراً على الأرجح . والحدث فيها أكثر تعقيداً من معظم الكوميديات الفرنسية الكلاسية ، مع إحكام وصرامة فى الحركة ، لاتتخللهما ومضة من العاطفة ، تلك العاطفة التى حلت محلّ الهجاء القاسى عند ماريڤو ، وقد جاء بعد لوساج بقليل ، واختار أن يعمل مع الإيطاليين الذين كانوا أقل تمسكا بالتقاليد وربما أكثر رهافة أيضا . على أن عاطفية ماريڤو كانت تختلف عن تلك العاطفية الدامعة التى أخذت تغزو المسرح من خلال كوميديات لاشوسيه وغيره . لقد رفض ماريڤو ، بحساسية تكاد تكون أنثوية ، ذلك المزاج الهجائى الرجولى الشديد الصلابة ، والذى كان سائداً فى الكوميديا الكلاسية ، وأبرز أدوار الممثلات الشابات ، واصطنع أسلوباً شخصياً غريبا (اسماه النقاد ماريڤوداج) يعبر به عن الكر والفر بين المحبين الشبان ، وهم غالباً متنكرون فى أشكال عجيبة . وكانت حصيلة ذلك – وقد أثرت فى القرن التاسع عشر أكثر من القرن الثامن عشر – شيئا أشبه بكوميديا مرتجلة سيكولوجية .

وقرب نهاية هذا العصر فى فرنسا كان كتاب المسرح الجدد – ولا استثنى ديدرو– قد هجروا الكوميديا الكلاسية ، وتحولوا – مستلهمين الروايات العاطفية

لرتشاردسون وغيره – إلى كتابة مسرحيات عائلية تعليمية دامعة كانت تسمى كوميديات لا لسبب إلا أنها – بالقطع – لم تكن تراجيديات . ثم إذا بالكوميديا القديمة تلمع وتتوهج للمرة الأخيرة وقد صيغت صياغة جديدة طازجة . وكان صاحبها هو پيير أوجستان كارون ، الذى سمى نفسه بومارشيه . وكان إلى جانب هذا صاحب أشياء كثيرة : كان ساعاتيا ، وموسيقيا ، ومضارباً ، وعميلا ومغامراً سياسيا ، وكان شديد الجرأة والاقتحام ، وذا فضل على المؤلفين المسرحيين ، لأنه كان من أوائل الذين حاربوا – بشىء من النجاح – للدفاع عن حقوقهم . وله كوميديتان شهيرتان ، نالتا شهرة مماثلة فى الأوپرا كذلك ، وهما «حلاق إشبيلية» و«زواج فيجارو» . وفكرتهما غير جديدة ، إذ إنهما ترجعان إلى كوميديا المؤامرات المألوفة ، ولكنهما رسمتا وكتبتا بكثير من الحيوية والذكاء فشخصياتهما نماذج رُفعت إلى مرتبة الأفراد ، وكل موقف فيهما مستغل إلى أقصى درجة ، وهما حافلتان بالنقد الاجتماعى الذى يمزج الجسارة بالمرح. وقد أبعدهما هذا النقد عن المسرح مدة من الزمن ، حتى إذا وصلتا إليه جعل لهما دلالة وقيمة خاصة رفعت من شأن بومارشيه كثيراً إذا نظرنا إليه ككاتب مسرحى فحسب .

والواقع أن جولدونى لم يكن أقل قسوة على الأرستقراطية التى كان يكرهها كرها بّينا ، وكان أكثر أصالة فوق كونه أغزر إنتاجاً بكثير ككاتب مسرحى . (فعندما كان فى البندقية تعهد بكتابة ست عشرة كوميدية فى سنة واحدة ، وقد فعل ، وبعض هذه الكوميديات يعد من أجود أعماله) . وبعد أن عين مديراً للمسرح الإيطالى فى باريس سنة ١٧٦١ كتب بالفرنسية كثيراً . وطبيعى أنه كان متفاوت الإنتاج ، ولكن أعماله الأكثر رسوخا أعيد عرضها مرات كثيرة بعدة لغات ، وكانت إليونورا دوز العظيمة تحتفظ بمسرحيته «صاحبة الخان» على قائمتها . وبطلاته الشابات فيهن حياة وشخصية أكثر من مثيلاتهن فى الكوميديا الفرنسية الكلاسية . وهو بارع فى إبقاء مؤامرته فى حركة مستمرة ، وكثيراً ماتكون مؤامرة مبتكرة ، كما فى تلك الكوميدية التى تظل فيها مروحة تنتقل من يد إلى يد ، محدثة سوء تفاهم فى كل مرة . ولكنه ينتمى إلى الأدب المسرحى الإيطالى وإن أقام فى فرنسا ، ومات فيها فقيراً بعد الثورة.

- ٣ -

استعاد المسرح الإنجليزى نشاطه فى عهد تشارلس الثانى ، بعد أن أغلق فى العهد الجمهورى . وقد منح تشارلس ترخيصاً لفرقتين تمثيليتين ، أصبحتا تضمان ممثلات لأول مرة . ولكنهما كانتا تقدمان عروضهما غالبا فى البلاط أو للطبقة الراقية الصغيرة العدد مع من يلونون بها . لم تكن ثمة عودة إلى المسرحى الإليزابيثى ، الراسخ الجذور فى حياة الأمة ، ورغم اتساع النشاط المسرحى فى إنجلترا المعاصرة فقد نشك فى أن التمثيل قد استعاد فى أى وقت من الأوقات تلك المكانة التى كانت له فى مجده الأول. ومن المؤلفين المسرحيين فى عهد عودة الملكية شادويل ، الذى تأثر بين جونسون إلى حد كبير ، وأوتواى ، الذى أبدى مقدرة أصيلة فى تصوير العواطف ، ولاتزال مسرحيته «ڤينيسيا باقية» يجدد عرضها حتى يومنا هذا ؛ ثم جون درايدن العظيم ، الذى جرب التراجيديا والكوميديا كلتيهما ، وكان جده أحسن من هزله ، وكان أحسن منهما خارج دور التمثيل ، إما شاعراً وإما ناقدا .

وجدير بالملاحظة أن أجود النثر فى ذلك الزمن ، مثل نثر درايدن ، يمتاز بسحر خاص ، فمع أنه قد بدأ يميل إلى الفصاحة الكلاسية لم يزل فيه إثارة من العصر الماضى ، كأنها عطر الزهور ، وحتى بعد أن مر جيل لم يكن هذا السحر قد اختفى تماما من كوميديات كونجريڤ ، رغم كل مافيها من لذع ذكى . وقد كتب كونجريڤ تراجيدية واحدة : «حداد العروس» ، لم يعد يذكر منها الآن إلا سطر واحد : «إن للموسيقى سحرا يمسح على الصدر الثائر» . وكانت لأديسون ، كاتب المقالة ، خبرة بالنجاح الذى يتجاوز قدراته ، فقدم فى «كاتو» تراجيدية رومانية على النمط الفرنسى ، فيها وقار ممل . وكتب نيكولاس رو أدوارا عاطفية «سمينة» لممثلات فى «التائبة الجميلة» و«جين شور» . وجاء بعدهم جورج ليلو ، وهو أهم من سابقيه نظراً لما ناله من قبول وأحدثه من تأثير فى الخارج ، إذ أبدع فى مسرحيته «التاجر اللندنى» ، و«الفضول القاتل» شكلا جديداً وهو الميلودراما البورجوازية العاطفية ، وذلك بأن حول القصص الشعرية الغنائية القديمة إلى الشكل التمثيلى . وقد صادف هذاالنوع من التمثيليات نجاحاً كبيراً فى فرنسا وألمانيا ، لا فى إنجلترا وحدها ، لدى الجمهور الجديد من رواد المسرح فى آواخر القرن الثامن عشر ، وهو جمهور عائلى لا شأن له ببدع الطبقة الراقية . ولكننا لانجد هنا إضافة جديدة إلى الأدب .

أما الكوميديا فلها شأن آخر . وأحسنها قسمان ، بينهما فارق زمنى يقرب من سبعين سنة ، حدث خلالها تغير كبير فى الذوق المسرحى . فالجماعة الأولى تتألف من إثردج وويتشرلى وكونجريڤ وفانبروج وفاركوهار . وأحسنهم من وجهة النظر الأدبية هو بلا شك كونجريڤ ، الذى كتب جميع مسرحياته وهو فى العقد الثالث ، ثم فضل - كما اكتشف ڤولتير - أن يصبح فى أعين الناس سيداً (جنتلمانا) إنجليزيا . وهو من حيث الأسلوب واللقطات الذكية يبلغ حد الروعة ، وقد لايباريه أحد فيهما ، ولاسيما مسرحيته الأخيرة «هكذا الدنيا» ، وإن لم تنجح فى المسرح نجاح سابقتها «الحب للحب». ولكنه فى القراءة أمتع منه فى التمثيل ، حيث يشعر المشاهد بالضيق من اختلال البناء واضطراب الحدث . أما ويتشرلى فكاتب أخشن جدا ، ولاشىء فيه من لمعان كونجريڤ، ولكنه بطريقته الأقرب إلى الغلظة يصيب نجاحاً أكبر على المسرح . ومثله فاركوهار ، ولو عاش هذا - فقد مات قبل أن يبلغ الثلاثين - لربما أصبح أحسن كتاب الكوميديا الإنجليز فى هذا القرن . فقد نجح فعلاً فى التحرر من كوميديا. الأخلاق بضيق مجالها وشدة تكلفها ، وميلها إلى الرتابة فى الشخصيات والحدث على السواء . واستطاع فى مسرحيتيه «ضابط التجنيد» و«حيلة الغندور» (التى أحييت عدة مرات حتى الآن) أن ينقل المشهد من لندن إلى الريف ، وأن يبدأ فى خلق شخصيات كاملة الأبعاد ، بدلاً من النماذج المسطحة المعهودة ، وأن يبعث فى الكوميديا روحًا من الفكاهة الطازجة بعد أن كادت تفقد طعمها .

وبعد تلك الفترة الطويلة التى امتلأت بمسرحيات عاطفية أو كوميديات روتينية مقلدة من الفرنسية ، كانت نجاة الكوميديا على يدى رجلين أيرلنديين ، وهما أوليڤر جولدسمث ورتشارد برنسلى شريدان ، اللذان أعطيانا تمثيليات بقيت على المسرح حتى الوقت الحاضر . ولم تصادف كوميدية جولدسمث الأولى، «الرجل الطيب». نجاحاً على المسرح فى أى وقت من الأوقات ، ولعلها لم تصادف التقدير الذى تستحقه ، كما أن المسرحية التالية لها «تمسكنت فتمكنت» نالت تقديراً مبالغاً فيه بالقدر نفسه . وكلتاهما تقوم على عقدة رئيسية يكاد لايقبلها العقل ، مع كونها غير جديدة تماما ، وكلتاهما تتألق بفكاهة المؤلف الفطرية ، التى لم يأخذها عن أحد ، إلا ملاحظته الخاصة وإبداعه الخاص . ومع أن البعض منا الذين شاهدوا عروضا كثيرة للمسرحية الثانية يسلمون بأن «تمسكنت فتمكنت» هى أفضل الكوميديتين ، فقد يودون لو استعيض عن مرة من المرات التى يعاد عرضها فيها بإحياء «الرجل الطيب». وشريدان ألمع عبارة من جولدسمث وإن لم يكن أطيب فكاهة . وكلتا مسرحيتيه «المتنافسون»

و«مدرسة الفضائح» (وما عداهما من مسرحياته يمكن أن يطوى ذكره) أقرب إلى تراث الكوميديا الصناعية ، بل إن «مدرسة الفضائح» يمكن أن توصف بأن إحدى كوميديات عصر عودة الملكية ، فهى تحذو حذو وتشرلى وكونجريف ، وإن خلت من التلميحات الوقحة ، حتى تكون صالحة لتسلية العائلات . وهذا هو موضع قوتها ، وموضع ضعفها أيضا رغم قفشاتها الذكية ، فإن فكرتها وهى المقابلة بين تشارلس سرفيس المتهتك مع صراحة وأريحية وأخيه جوزيف المنافق الذى يستخفى بطلب اللذة ، كانت تتطلب معالجة أكثر جرأة مما كان شريدان مستعدا له . ولهذا فهى رغم إحكام بنائها أقل إمتاعاً وأصالة من وجوه كثيرة بالقياس إلى المسرحية الأسبق والأقل طموحًا ، «المتنافسون» ، ففى هذه المسرحية مرح طازج غير متكلف جعلها تنجح نجاحًا لافتاً عندما أعيد عرضها حديثا فى لندن . ولكننا لانقارن هذين المؤلفين الكوميديين إلا بنفسهما . أما إذا قورنا بأى كاتب آخر من كتاب الكوميديا قبلهما أو بعدهما بخمسين سنة فسنجدهما يقفان بمفردهما شامخين فوق الآخرين . وقد قُدِّر لغزوهما الأيرلندى المظفر للمسرح الكوميدى الإنجليزى أن يُستأنف بمزيد من الظفر على يدى شو وايلد فى التسعينيات من القرن التاسع عشر . إن فى الخليط الإنجليزى الأيرلندى (وكلهم كذلك) عنصرا مسرحياً قفّاشا يمكّنهم حين يستقرون فى إنجلترا (وكلهم فعل ذلك) من أن يصبحوا سادة للكوميديا . وثمة ملاحظة أخيرة قبل أن نغادر المسرح اللندنى فى القرن الثامن عشر . وهى مخصصة للأوبرا المبنية على الأغانى الشعبية . فقد أخذ الشاعر جاى بنصيحة سويفت عن إمكانية خلق «رعوية نيوجيتية» (ونيوجيت اسم سجن مشهور) فكتب الحوار والأغانى لأوبرا شعبية ، بأسلوب أوبرالى مقلوب ساخر ، حول قطّاع الطرق ونساء المدينة ، ونجح فى ذلك نجاحاً كبيراً ، حتى أننا لانزال نستمتع بهذا العمل الذى أعيد توزيع موسيقاه وتصميم مناظره . وقد سماه «أوبرا الشحاذين» .

مديرو المسارح ومعهم كبار الممثلين والممثلات ، يحبون أن يتبعوا الصرعة ، ويتجنبوا المخاطر ، ويرضوا مشجعيهم الأقوى نفوذا ؛ يلاحظ فيهم ذلك أكثر مما يلاحظ فى الناشرين وأصحاب المكتبات . فللذوق السائد اعتباره فى المسرح أكثر من المكتبة . ومن ثم فإن المسرحيات التى تستمد سمعتها من عواصم كبرى ، يعود منها المسافرون ليتحدثوا مزهوين عما رأوه فى المسارح ، هذه المسرحيات تبدو للمديرين المتلهفين فى الأقطار الأخرى أشد إثارة وأقل مخاطرة - فى الوقت نفسه - من أعمال كتاب المسرح المحليين . بل إن الصرعة وراء المسرحيات المستوردة كثيراً ما تمنع قيام مدرسة وطنية فى التأليف المسرحى . ومع أن عبقرية مسرحية فريدة من بلد صغير - مثل إبسن - قد يكون لها تأثير عظيم ، فالملاحظ أن البلد الذى يتمتع بمكان الصدارة من حيث الثروة والنفوذ السياسى والعسكرى ، ويكون لديه فى الوقت نفسه مسرح نشيط ، تتلقف مسرحياته بحماسة فى البلدان الأخرى . يصدق هذا على فرنسا فى عصر لويس الرابع عشر كما يصدق على الولايات المتحدة اليوم ، والفرق هو أن وسائل الاتصال الحديثة قد جعلت هذه الحركة أسرع . فالذى حدث بالنسبة لفرنسا هو أن لويس الرابع عشر كان قد ذهب وأخذ معه شيئا من مجد فرنسا حين كان المسرح الفرنسى الذى ألف فى عهده يترجم ويقلد على أوسع نطاق.

ففى روسيا ، على سبيل المثال ، لم تبدأ فرقة فرنسية حقيقية تأخذ مكان الفرق الألمانية والإيطالية السابقة لتقدم مسرحيات موليير ورنيار إلا سنة ١٧٤٣ . وكان من الضرورى جلب هذه الفرق إذ لم يوجد بعد ممثلون روس محترفون . ولكن عروض الهواة كانت تقام فى الكلية العسكرية ، حيث كان يدرس الأدب والرقص والإلقاء بين مايدرس. ومن هذه العروض ظهر أول كاتب مسرحى روسى جدير بالاهتمام ، وهو سوماروكوف ، الذى اقتبس أسلوب التراجيديا الفرنسية الكلاسية بكل صرامته ولكنه استمد موضوعاته من التاريخ الروسى . وبعد أن قدم طلاب الكلية العسكرية عدة عروض تمثيلية أمام البلاط شكلت فرقة من المحترفين كانت تتلقى معونات من البلاط الذى كان يهيمن عليها هيمنة تامة. وفى سنة ١٧٨٢ قدمت مسرحية فونفيزين «القاصر»، وهى لاتزال تمثل فى روسيا . وفى السويد ، حيث أنشئت دار التمثيل

الملكية سنة ١٧٣٧ ، كان التأثير الفرنسى غالباً ، ولو أن كاتبى الكوميديا أولوف فون دالين وكارل جيلنبورج مدينان أيضا للودفيج هولبرج ، وهو كاتب نرويجى المولد أقام فى كوبنهاجن . وكانت الدنمرك والنرويج بلداً واحداً فى ذلك الوقت ، وكانت الطبقات المتعلمة تتكلم لغة واحدة تقريبا ، وكان هولبرج عالما ورحالة ، ولم يتمكن فقط من الجمع بين أستاذية الفلسفة فى الجامعة وإدارة المسرح الدنمركى (ما أكثر مانخسره فى أيام التخصص هذه!) بل استطاع أيضا أن يبدع كوميديا دنمركية نرويجية ، كان لها بفضل استخدامها المفعم بالحياة لنماذج وعادات محلية بعض التأثير فى السويد . وبعد انقضاء «عصر هولبرج» أبدع يوهانس إيوالد الشاعر الدنمركى الغنائى الذى مات فى الثلاثينيات من عمره مسرحاً شعريا غنائيا ، اتبع فيه الأسلوب الألمانى فى البداية ولكنه اهتدى بعد ذلك إلى أسلوبه التمثيلى الخاص ، على أنه ينتمى إلى المدرسة الرومنسية رغم وفاته المبكرة فى سنة ١٧٨١ ، ومن ثم فلا مكان له هنا .

وقد لوحظ أنه بينما يأتى الإبداع قبل النقد فى معظم البلدان ، ينعكس الوضع فى ألمانيا فيأتى النقد قبل الإبداع . فيجب على الناقد أن يمهد الأرض حتى يزدهر الفنان. ولاشك أن هذا القول صحيح بالنسبة إلى الأدب التمثيلى الألمانى خلال هذا العصر . فعندما دخل القرن الثامن عشر كان فى ألمانيا – بشتى مدنها وبلاطاتها – نشاط تمثيلى كثير من نوع ما . وكان معظمه أشياء غير ناضجة، تشتمل على تهريج كثير لإرضاء حشود الناس ، ولو أن فرقاً فرنسية زائرة كانت تقدم مسرحياتها الكلاسية فى البلاطات الكبرى . وقد قوى النفوذ الفرنسى كثيراً بفضل التأييد المتحمس من قبل ناقد دكتاتورى هو جوتشيد ، وزوجته التى قامت بترجمة أعمال كثيرة عن الفرنسية ، وهذا وجدا بدورهما حليفاً مهما فى الممثلة ومديرة المسرح كارولين نويبر . وقد كان هذا العصر كله بيئة صالحة لظهور الدكتاتوريات الأدبية ، نظراً لإيمانه بالمرجعية والقواعد. إليك بوالو أولاً وڤولتير أخيراً فى فرنسا ، أو درايدن وبعده بمدة طويلة جونسون فى إنجلترا . وكان جوتشيد مهيمنا على الذوق الألمانى ، فى المسرح وخارج المسرح ، من قاعدة عملياته فى ليبتسج لبعض الوقت . وقد جاء أول تحد لسطانه من الشاعر والناقد السويسرى بودمر وأصدقائه فى زيورخ ، الذى وجدوا فى الأدب الألمانى فى العصر الوسيط كما وجدوا فى ملتون وغيره من الشعراء الإنجليز عناصر من القوة والسحر حرّمها عليهم بوالو وحرمتها عليهم القواعد ، وبذلك مهدوا السبيل للحركة الرومنسية الألمانية فى العصر التالى . وجاء التحدى الثانى والأهم من رجل واحد ، جوتهولد

أفرايم لسنج ، وهو واحد من أعظم الشخصيات جاذبية وتأثيراً في الأدب الألماني ، ففيه تتم تلك الحركة الألمانية الصحيحة من النقد إلى الإبداع في عقل واحد . وإذا تركنا بعض أعماله المبكرة ، التي كانت تقليداً ظاهراً للكوميديا الفرنسية ، فإن إضافاته الكبرى للأدب المسرحي تمثل ختاما باهرًا لأبحاث وتأملات نقدية لاتقل إبداعًا (من حيث تأثيرها). وأشهر عمل نقدي له ، «لاوكون» ، يعد مهما باعتباره مثلا مبكرا وناجحاً على نطاق واسع لذلك النوع من النقد الجمالي الذي لايزال الألمان يقبلون عليه، ولكنه أقل قيمة من المقالات المتميزة في نقده المسرحي ، الذي كان ينشر أولاً في مجلة أسبوعية لها صلة بمسرح همبرج الوطني . وكان لسنج قد التقى بڤولتير وأعجب به ، وذلك أيام أن كان شاباً في برلين ، ولكن ذلك لم يمنعه من كشف ما في تراجيديات ڤولتير ، بل وكورني أيضا ، من جوانب مخالفة للعقل أو خالية من الشعور ، والبون الكبير بين التراجيديا الفرنسية واليونانية ، والتفوق العظيم الذي اختص به شكسبير ، ومع أنه لم يفهم شكسبير حق الفهم ولم يزل يسرف في الاتكاء على أرسطاليس ، فليس في مقدور هذا العصر أن يبرز لنا نقداً مسرحيا أفضل من ذلك الذي كتبه لسنج . وقد مهد السبيل – إذ لم يكن بد من تمهيد السبيل – لشلر وجوتة وسائر الرومنسيين في العصر التالي. ولكن لسنج فعل ماهو أكثر من هذا ، كما رأينا من قبل : لقد قدم نقده مع أمثلة ذلك النقد. و«تراجيديته البورجوازية» التي تدور في بيئة إنجليزية – «مس سارا سمبسون» ليست مسرحية جيدة ، فهي تعاني من قراءة مفرطة ، وحيوية ضعيفة، ولكنها أنزلت التراجيديا عن طوّالاتها الخشبية . وفي «مينا فون بارنهلم» أبدع كوميديا أصيلة من الحياة الألمانية كما عرفها ، وكانت هذه خطوة هائلة إلى الأمام . أما تراجيديته الإيطالية «إميليا جالوتي» فإنها ترتفع إلى ذروة غير معقولة – إلا إذا صدقنا أن الفتيات يسألن آباءهن أن يقتلوهن إذا وجدن أنفسهن غير قادرات على صد الأمراء الشديدي الفتنة والقليلي الشرف . ولكن بناءها المحكم الناجح جعل منها نموذجاً جيداً للمؤلفين المسرحيين الألمان في المستقبل . وأخيراً كتب «ناثان الحكيم» في أواخر أيامه، وهي مسرحية بالشعر المرسل – ولو أن لسنج لم يكن في الحقيقة شاعراً مسرحيا – فكانت هي رائعته . وكان في ذلك الوقت أمين مكتبة دوق برونسويك ، وقد نشر مقتطفات من الأعمال التي خلفها عالم لاهوتي متحرر يدعى ريماروس ، فهاجمه راع محافظ اسمه جويته ، ورماه بأنه عدو للدين ، فرد عليه لسنج بسلسلة من الرسائل عنوانها «الرد على جويتة» ، ودافع فيه عن نقد النصوص المقدسة واتخذ موقفاً من

الدين أقرب إلى البرجماتية . فصدر مرسوم بوقف هذه الرسائل، ولذلك قرر لسنج أن يكتب مسرحية فى موضوع الدين ، مؤملا – كما قال – «أن يتركونى على الأقل أواصل عظاتى بدون إزعاج من منبرى القديم ، المسرح». لقد اقتبس لسنج قصة الخواتم الثلاثة من بوكاشيو ، واستخدم خلفية رومنسية من العصور الوسطى ، واستطاع بتبسيط الحدث مسرحيا وتعميقه رمزيا أن يعبر بالتمثيل عن كل ماظل يفكر فيه ويشعر به نحو الدين طوال تلك السنوات الأخيرة .

فالرجل اليهودى الحكيم ، ناثان ، يتمكن من جمع المسلمين والمسيحيين كأعضاء فى أسرة واحدة . والمقصود هنا ليس عقلانية العصر التى تؤمن إيمانا غامضاً بإله واحد ، ولا التمسك بالعقيدة لدى اللوثريين أو كنيسة أخرى . فالخاتم الأصيل بين الخواتم الثلاثة فيه قدرة سحرية على أن يجلب للابسه محبة الله والناس طالما كان مؤمناً بهذه القدرة السحرية . إذن فكل الأديان التى ترقى بعلاقات البشر فيما بينهم لها نصيب من الحقيقة ، ولا واحد منها يحتكر الحقيقة لنفسه بصفة نهائية ، ومازال الطريق طويلاً أمام الإنسان . وهذا كله يدل على موقف عقلى برجماتى وتطورى ، موقف لم يعد غريبًا الآن ، وإن كنا لانزعم أنه شائع ، وخصوصًا فى هذه السنوات الأخيرة التى مانفك نشهد فيها متعصبى المادية الملحدة يتنمرون لمتعصبى العقيدة والأصولية . ومن المؤكد أنه لم يكن مألوفا فى سنة ١٧٧٩ عندما وصل إلى المسرح الألمانى فى شعر مرسل قدر من الحكمة يعادل ماسمعه الناس خلال مدة طويلة . ومات لسنج بعد سنتين ، على أثر نشر كتابة «تربية الجنس البشرى» الذى شرح فيه نظرته التطورية إلى الدين . وقد عاش فقيراً طول عمره ، واضطر أن يبيع المكتبة الثمينة التى جمعها ، وماتت زوجته ووليده بعد أقل من سنتين من زواجه ، وخيم على السنوات الأخيرة من حياته المرض والإجهاد والمعارك مع الملتزمتين ، ولكن روح الرجل سمت بجوهرها فوق المرض والظلم والوحشة ، لتخدم بنبل عقلا جمع بين النقد والإبداع ، وبين القوة والسعة ، وبين التحرر وعمق الإنسانية ، حتى إنه ليبدو واحداً من أكثر شخصيات العصر شموخا ، وأكثرها جاذبية أيضا . وقد أعطى ألمانيا مسرحًا خاصاً بها ، ونقداً سليمًا متكاملا ، ومثلا للفكر الحر بلا إسراف ، وجلا على القرن الثامن عشر أجمل صورة للعقل الألمانى والمزاج الألمانى .

٨ - الرواية

هنا تبدأ مشكلاتنا . فأولا : هناك مع ازدياد الطلب زيادة محضة فى الإنتاج وكثرة فى الأسماء . وهذا معناه أننا إذ نتتبع تطور هذا الفن يجب ألا نقلد المؤرخ الأدبى ، فنزحم هذه الصفحات بأسماء انمحت ذكراها إلا من تواريخ الأدب ، بل يجب أن نكون صارمين فى استخدام المعيار الذى أشرنا إليه فى المقدمة ، فنسأل أنفسنا أى كتّاب القصص النثرى هم أولئك الذين أسهموا إسهاماً واضحا ، سواء أكان ذلك بطريق مباشر أم بواسطة التأثير ، فى أدب الإنسان الغربى ، لا فى أدب هذا البلد أو ذاك؟ وثانيا : يجب أن نتجنب الغلطة الشائعة بين مؤرخى الأدب فى النظر إلى الرواية بمنظار ضيق جداً أو شخصى جدا . نعم إن سماحة هذا الشكل التى لاترد قادماً قد تشجع النظرة الضيقة لدى المؤرخين والنقاد . فإذا كانوا هم أنفسهم من النوع الانبساطى فقد يطلبون من الأدب الروائى أن يكون پانوراميا ، يعرض أمامنا أكثر مايمكن عرضه من الشخصيات والخلفيات . وإذا كانوا من النوع الانطوائى فسيقولون لنا إن سعة المشهد ليست لها قيمة ، وإن كل مايهمنا هو أن يكشف لنا الروائى عن الدوافع الإنسانية والأحوال النفسية بمزيد من الدقة. ولكن الأفضل هنا ، كما فى الحياة أن نتوسط على قدر الإمكان ولا نميل إلى جانب دون الآخر . ولكن هل هذا هو الجواب عن السؤال : ما الرواية؟ كلا. ولا حاجة إلى الجواب عن هذا السؤال تفصيلا . فقد تغنى عن التعريف الدقيق ملاحظات قليلة ، وقد ظهرت الرواية لترضى أعداداً متنوعة من القراء ، ولذلك فإن الروايات - ومن ضمنها الروايات الجيدة - يمكن أن تتنوع أنواعاً كثيرة ، وهذه مقولة لايمكن أن ينفيها إلا أشد النقاد انغلاقاً وتزمتا .

والرواية على اختلاف أنواعها تحتل مكان المركز وكثيراً من الجوانب فى القصص النثرى. ولكن الرواية والقصص النثرى لايتطابقان . فهناك أعمال على حافة القصص النثرى لايمكن أن تسمى روايات . وإذا دخلنا فى القرن السابع عشر والنصف الأول من هذا العصر أمكننا أن نقول إن الحكايات الخيالية التى لاتنتهى ، حكايات مدموازيل دى سكوديرى وأصدقائها ، ليست روايات . وبإزاء ذلك يمكننا أن نقول إن سكارون (الذى أصبحت أرملته فيما بعد مدام دى مانتينون رفيقة لويس) رغم عكوفه على تقليد الأسبان بدأ يكتب روايات ، ولاسيما «الرواية المضحكة» التى لم يتمها ، وهى تحكى

عن ممثلين متجولين - موضوع فتن به كثير من الكتاب فيما بعد ، ومنهم جوتة. ويمكننا أن ندخل فى الرواية رائعة مدام دى لافايت الصغيرة «أميرة كليف»، وإن كانت قد صيغت فى شكل حكاية تاريخية ، لأنها حين كتبتها كانت تفكر فى نفسها وزوجها وصديقها لاروشفوكو ، ولم تكن تحلم ببلاط هنرى الثانى. ولكن ، إذا مددنا البصر إلى إنجلترا فماذا نقول عن هذين العملين الشهيرين لبنيان : «رحلة الحاج»، و«حياة المستر بادمان وموته»؟ لابد أن يكون الجواب لا ، فهاتان الموعظتان التمثيليتان ، وإن كانتا نوعًا من القصص النثرى ، لايعقل أن يصنفا كروايتين ، لأن الرواية لايجب فقط أن تتخذ شخصياتها من أفراد يمكن أن نقبلهم ، بل يجب أيضاً أن تجعل هذه الشخصيات تتحرك فى مجتمع يمكن أن تعرف عليه . فالرواية تصنع من شخصيات فى مجتمع. (وسنرى أن المجتمع تتزايد أهميته للروائى الجاد ، حتى ليتحول هو نفسه إلى شخصية، بل إلى الشخصية الرئيسية). ولأن دون كيخوتة وسانكو پانزا شخصيتان من أعظم ما أبدع فى جميع العصور ولاننا نراهما - على الرغم من العالم الخيالى الذى يتشكل فى رأسيهما - يتحركان فى مجتمع واقعى تماما ، ويرتبطان به ، وهو المجتمع الأسبانى فى القرن السادس عشر ، فمن السخف أن نتجاهل سرڤانتيس ، كما يفعل كثير من مؤرخى الأدب ، ونروح نفتش فى أواخر القرن السابع عشر أو أوائل الثامن عشر عن بدايات الرواية ، والرواية هناك بكل كمالها وروعتها فى «دون كيخوته» .

وأشد سخفاً أن يُدَّعى نسب الرواية - وهذا كثير الحدوث - إلى لوساج ، اعتمادا على «جيل بلا» بوجه خاص . وقد التقينا بلوساج ككاتب مسرحى ناجح ، ولكنه كان أعظم نجاحًا فى القصص. فقد أكرمه أحد القسس بأن أجرى عليه راتبا صغيرا وكلفه أن يدرس الأدب الأسبانى، فترجم لوساج أو اقتبس عدة روايات ومسرحيات أسبانية، وأمدته هذه الروايات والمسرحيات بخلفية «جيل بلا» (فإنه لم يزر أسبانيا قط). وقد سبقتها حكايته الهجائية اللاذعة «الشيطان الأعرج» ونالت رواجًا عظيمًا من أول ظهورها، ولكن شهرته فى أوروبا قامت على «جيل بلا» ذات التفاصيل الكثيرة والبناء الضخم. (والغريب ، مع ذلك ، أنها أثرت فى الرواية الإنجليزية أكثر من الفرنسية) وإذا قورنت «جيل بلا» بـ«دون كيخوتة» فإن كفة الأولى تشيل فى الميزان ، فهى لاتعدو مستوى واحداً ، ولاتستند إلى فكرة عظيمة : إنها تسلية ذكية ، وليست رؤية أو بحثا فاحصاً عن معنى الحياة ، أما إذا نظر إليها على أنها رواية ضخمة عن حياة الصعلكة وقصص على نطاق كبير فهى عمل رائع. ولاشك أنها مفرطة الطول ولاتخلو من رتابة،

ويرجع ذلك أساساً إلى أننا لانجد فيها شخصية تتطور أو تفاجئنا مفاجأة ما . ولكنها وإن افتقرت إلى شخصيات عظيمة ففيها مجال واسع للشخصيات الثانوية المقنعة والمسلية : قائمة كبيرة من الأمراء والأشراف والموظفين والجنود والمحامين والأطباء والتجار وأصحاب الحانات وقطاع الطرق والفلاحين والكونتسات والممثلات ورجال البلاط والوصيفات . وليست هذه هى أسبانيا بالذات، التى يعطينا سرڤانتيس إياها حتى آخر مثل وآخر زق خمر ، ولكنها پانوراما عريضة لعالم أوروبا الغربية فى أواخر القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر. وفى داخل الحدود التى فرضها لوساج على نفسه ، أو فرضتها عليه طبيعته ، يروى لنا قصته الطويلة الكثيرة التجوال بمهارة عظيمة ، محافظا على استواء نسجها رغم الطول ، واصفاً ماحدث بدقة واقتصاد هو نفسه نوع من السخرية ، فى تباعد يعد فريداً عند كاتب من هذا العصر، وقد يندر أن تجده فى أى عصر . وهناك عالم كامل مغلق أمامه ، عالم من السحر والفكاهة الغنية والأعماق العجيبة للشخصية ، ولكنه يرتاد العالم المباح له برزانة باسمة وأستاذية ، فتأثيره وقيمته كرائد للقصص الكبيرة عظيمان ، ومازالت «جيل بلا» قادرة على أن تمتعنا رغم بعض الخرخشة والأنين فى مفاصلها المعمرة .

وثمة روائى آخر سبق أن قابلناه فى المسرح وهو ماريڤو . وهو يصغر لوساج بعشرين عاماً ، وروايته «ماريان» تحتوى على مناظر وشخصيات من الحياة العادية كان يمكن أن يستخدمها لوساج ، ولكنها تتجه اتجاها مختلفاً ، تتجه نحو الداخل بدلاً من الخارج . والحساسية تأتى مع البطلة ، فماريان فتاة فقيرة متمسكة بالفضيلة من باب الحرص قبل كل شىء ، وماريڤو ينطلق فى التعبير عن فكرها بلغته الخاصة ، أو كما قال كريبيون الابن ، وهو أيضاً كاتب كثير النزوات ولكنه على حظ كبير من الذكاء: إن هذا القصص لايخبرنا فقط بكل مايفعله الأشخاص أو يفكرون فيه ، بل بكل ماكانوا يحبون أن يفكروا فيه أيضا. ومع أن طريقة ماريڤو الشهيرة كانت لاصقة به ولم تكن لديه قوة الاختراع الكافية للمحافظة على سيرته العاطفية ، فإن الكثير مما جعله يحدث فى حياة ماريان ، ولاسيما سعيه الدائب وراء دقائق الفكر والشعور ، كان يحدث فى الأدب القصصى لأول مرة. وماريان نفسها هى الأولى فى سلسلة طويلة من البطلات المشكوك فى أمرهن قليلاً ، اللائى يعانين من حساسية مفرطة ولكنهن يجدن فيها نوعاً من اللذة ويسرفن فى محاسبة أنفسهن تحت مظهر من الابتسامات المترددة والدموع

المتكررة ، فكأنما يقمن بعمل المحلل النفسى لذواتهن . ولكننا لن نبقى مع ماريڤو لنبحث عن صلة هذا القصص الاستبطانى ، قصص الصويات - بعصره ، لأنه قريب من رتشاردسون ، الذى يمكن أن يكون قد تأثر به أو لم يتأثر . ولأن رتشاردسون بلغ بهذا النوع من الرواية آخر مداه ، ونال شهرة أكبر فى أوروبا ، فمن الخير أن ننتظره.

وكان مترجم رتشاردسون الفرنسى هو الأب پريڤو ، وهو شيخ كان فى شبابه راهبا وجنديا كذلك ، ونفى مرتين من فرنسا ، وقضى بضع سنوات فى إنجلترا ، وكان كاتبا لايكل ، إذ كانت الضرورة المحضة لاتترك له خياراً . وقد أفاد المؤلفين الإنجليز بترجماته التى ذاعت ذيوعاً كبيراً فى فرنسا . أما رواياته هو فكانت مفرطة الطول شديدة الإطناب ، مليئة بالشطحات والاستطرادات، فصولها محشوة بكل مايمكن أن يطرأ على فكره أثناء الكتابة ، من الجغرافيا إلى النظم البرلمانية . ولكن ثمة بين كل هذه الأشياء رائعة صغيرة ، جوهرة فى كومة من القمامة ، إحدى قصص الحب النموذجية فى حضارتنا : «مانون لسكو» . وكانت فى الأصل حكاية فرعية فى روايته الطويلة الأولى، وبعد ذلك نشرت مستقلة . وكانت فيها مباشرة واقتصاد وموضوعية وقوة لم تعرف لها الرواية نظيراً لسنين كثيرة . فإذا استثنينا تحول دى جريبه إلى الإيمان فى ختام الرواية ، وهو تحول غير سعيد ، ويبدو أنه كان علامة على الخضوع للكنيسة ، فإن كل ماتخبرنا به الرواية عن هذين الحبيبين ينال تصديقنا ويستحوذ على شعورنا . أما مانون نفسها، بكل مافيها من حنان وضعف وميل مؤسف للخيانة ، يبعدها بعداً شديداً عن الصور المثالية الغامضة فى القصص الخيالية ، فقد كانت امرأة حقيقية تدخل الأدب الروائى ، لتجعل غرام دى جريبه ومأساته المحتومة أقرب تصديقاً وأعمق تأثيراً . وقد يكون فراره أخيراً إلى الصحراء شيئا من وادى القصص الخيالى ، ولكن كل مايرويه دى جريبه بعد ذلك ينتمى إلى عالم الرواية ، من حيث كونه تقريراً واقعياً إلى درجة كبيرة عن الناس والمجتمع .

على أن الأدب الروائى كان قد وصل بالفعل إلى درجة مدهشة من الواقعية فى إنجلترا ، وذلك بجهود فريدة من رجل واحد ، وهو دانيل ديفو . فبعد أن شارك فى مختلف الأمور العامة - دون اهتمام كبير بالأمانة فى بعض الأحيان - وعمل مدة فيما نسميه الآن بالصحافة السياسية ، أوى ديفو إلى ضواحى لندن ليؤلف الكتب . وكانت هذه فى الحقيقة قصصًا ، وإن بنيت على تقارير عن تجارب واقعية ، كما بنيت «روبنصن كروزو» على ماحكاه الكابتن كوك عن ألكسندر سلكرك الذى تحطمت سفينته

وقذف به الموج إلى أرض لا أنيس فيها . ولكن ديفو لم يكن فى معظم الأحيان يقدم هذه الكتب إلى الجمهور على أنها روايات بل على أنها مذكرات مخترعة - إما مغامرات مثل «روبنصن كروزو» وإما تاريخ مثل «يوميات عام الطاعون» وإما فضائح مثل «مول فلاندرز» . وإذن فقد كان أول مايعنيه أن يوهم قراءه بأن مايقرءونه حقيقى ، فكانت الواقعية التامة أمرًا جوهرياً ، وأصبح القصص عند ديفو مقنعاً كل الإقناع لهذا السبب بالذات وهو أن كونه قصصاً لم يكن هو المفروض . وكان ديفو عبقرياً فى هذا السحر المشبه بالحقيقة ، وكانت عيوبه ذاتها من حيث هو إنسان ومن حيث هو كاتب - ضيق أفقه وافتقاره إلى الشاعرية والفكاهة وميله إلى الوعظ المبتذل - روافد لهذه العبقرية. وقد يبدو مايصنعه سهلا ، وكأنه يضرب فى الأرض مضيفا واقعة ظاهرية إلى أخرى أو فكرة مبتذلة إلى أخرى ، ولكن الاستمرار على هذه الطريقة أمر صعب جدا ، إذا أراد الكاتب أن ينجح ، وأن يجعل كل شىء يبدو مقبولاً ومقنعا . وهنا تكمن أستاذية ديفو. والقسم الأول من «روبنصن كروزو» - وهو يتضمن القصة التى غزت عالمنا وأطفاله جميعا - مثال باهر لهذه الطريقة . فمن الصعب أن نصدق أن مانقرؤه ليس حقيقة بل اختراعا ؛ وواقعيته المفصلة المقنعة ليست مقصورة على «روبنصن كروزو» (وإن كانت هى أكثر قصصه جاذبية بلا جدال ، ويكفى موضوعها الأساسى وهو رجل تحطمت سفينته ووجد نفسه ملقى على جزيرة) بل توجد فى كتابيه الآخرين المشار إليهما فيما سبق وفى كتبه الأخرى: «ذكريات فارس» و«كابتن سنجلتون» و«كولونيل جاك» و«روكسانا» . ولاشك أن سويفت فى وصفه لمغامرات جلفر أفاد بعض الفائدة من ديفو وطريقته ، وقد قيل إن معظم الروائيين الإنجليز فى هذا القرن ، ابتداء من رتشاردسون، مدينون له بصورة مباشرة . ولعل فى هذا القول بعض المبالغة، كما فى زعم بعض إخواننا الروائيين والنقاد أن نجاح طريقته يجعل منه روائياً عظيما . فأى رواية تتطلع إلى العظمة يجب أن يكون فيها شىء آخر غير كونها محاكاة دقيقة لتقرير أو مذكرات ، مهما بدا اصطناعها حقيقة . ولكن من الواضح أن طريقة ديفو شديدة التشويق لبعض الأمزجة ، وهو تشويق لم يتبدد رغم التغيرات الكثيرة التى طرأت على فن القصص .

وابتداء من منتصف القرن تنتقل السيادة فى أوربا من الرواية الفرنسية إلى الرواية الإنجليزية : إلى رتشاردسون وفيلدنج وستيرن . وأقدم هؤلاء الثلاثة ، صمويل رتشاردسون، كان أعجبهم شأنا . وقليل من الناس اليوم - عدا علماء الأدب ودارسيه

الذين يعملون مضطرين – يقرءون «باميلا أو جزاء الفضيلة» أو «كلاريسا أو سيرة سيدة شابة» أو «سيرة السير تشارلس جرانديسون». والحق أن المكتبات العامة كانت فى ذلك الوقت مكتظة بالروايات التى نسيت الآن ، فقد كانت السيدات الشابات يدعمن هذه المكتبات بكثير من الحماسة (وهناك منظر طريف فى كوميدية شريدان «المتنافسون» يصور هذا). نعم، كانت صناعة الروايات رائجة ، ولكن رتشاردسون لم يكن روائيا شعبيا ذا شهرة عابرة ، لاحظ له من اهتمام النقاد الجادين ، بل نال أعظم ماناله روائى فى هذا القرن من شهرة ونفوذ إلى جانب ماناله من نجاح فورى . وقد استدرت روايته «كلاريسا» الدموع وصيحات الإعجاب من أوروبا الغربية كلها . وكان من أشد المعجبين به كتاب فرنسيون، من ديدرو الذى لم يتردد فى وضع رتشاردسون بجانب هوميروس ويوريبديس على رفوف مكتبته ، إلى بلزاك وجورج صاند وألفريد دى ميسيه ، الذى وصف «كلاريسا» بأنها «الرواية الأولى فى العالم» . إن هذا الطبّاع الضئيل الجسم الكثير التنفج السخيف العقل ، المحاط بمعجباته المتوسطات العمر فى دارته بإحدى الضواحى ، قد خلق مدارس أدبية كاملة . ولقد نال نصراً أكبر وأطول عمراً بين القراء الرجال الأكثر ثقافة خارج وطنه مما نال داخله ، حيث وُجدت من أول الأمر عقول رجولية راسية أبت أن تقر له بفضل ، ويمثل هؤلاء أحسن تمثيل زميله الروائى فيلدنج . ولكن كيف اتفق لهذا التاجر الضيق الأفق، المدعى التقوى ، المتشبه بالنساء ، والذي كان قد تجاوز الخمسين حين تحول إلى كاتب ، كيف اتفق له أن اعتبر، فى بلد بعد آخر ، أعظم روائيى العصر؟ الجواب أنه كان له حلفاء أقوياء : مهارته الخاصة فى القصّ ، ونوع القصة التى أراد أن يحكيها ، وروح العصر نفسه .

لقد أصبح رتشاردسون روائيا بما يشبه الصدفة . وللظروف أهميتها . فقد كان بحكم عمله فى الطباعة على صلة وثيقة بالناشرين أصحاب المكتبات ، فكلفه اثنان منهم أن يكتب سلسلة من «الرسائل العائلية فى مشاغل الحياة العادية» . وإذ تذكر قصة كان قد سمعها عن خادمة شابة عفيفة قاومت محاولات سيدها لإغوائها ، فقد قرر أن يكتب هذه القصة فى رسائل ، آملاً أن يوجد «نوعًا جديداً من الكتابة» يصرف الشباب عن قراءة القصص الخيالية التى لايقبلها العقل ، وبذلك «يخدم قضية الدين والفضيلة». وبدأ يقرأ ماكتبه أثناء النهار على حلقة نامية العدد ومتزايدة الإعجاب من السيدات اللائى كن يجتمعن فى المساء ليبدين الدهشة ويذرفن الدموع لما جرى بين باميلا وصاحبها المستر ب. هذا الجمهور النسائى السريع الاستجابة لكل لفتة صغيرة فى

الحكاية هو الذى علم رتشاردسون صنعته الروائية وجلب له الشهرة وشجعه على أن يخلق ماسماه كولردج فيما بعد ، مقارنًا بينه وبين فيلدنج ومسقطا إياه حتى من الناحية الأخلاقية : «سلسلة أحلام اليقظة المكتومة الحارة». فبعد «پاميلا» جاءت «كلاريسا» التى كانت أكثر طموحاً بكثير ، إذ نقلت الإغواء من سلم الخدم إلى واجهة الدار ، وزادت طولاً واتخذت طابع المأساة . فكلاريسا البائسة الجميلة التى يلاحقها لڤليس النذل الكبير بدون هوادة وتتبرأ منها أسرتها تنتهى بها الحال إلى انحدار شامل بطىء وتموت إصبعا إصبعًا وقلبها كسير . وبينما كانت أجزاء الرواية تظهر واحداً بعد واحد ، وخيوط القدر تنسج خيطا بعد خيط حول الحسناء المنكودة الطالع (التى بقيت مشدوهة مثل القارىء نفسه ، لاتكاد تحاول شيئا للإفلات من مصيرها) كان ثمة رجال أشداء ونساء محنكات ممن يشاهدون كل يوم مناظر من ذلك النوع الذى نطلع عليه فى رسوم هوجارث فلا ينبض لهم عرض ولاتصدر عنهم كلمة احتجاج - كان هؤلاء وهؤلاء يتفجرون دموعا ، وينسحبون مسرعين ليهدئوا من انفعالهم ، ثم يضرعون إلى المؤلف ، ذلك الساحر الذى لايرحم ، أن ينقذ بطلته .

ولم تقتصر هذه الحالة على إنجلترا ، حيث كان يوجد أيضا بعض العتاة أكلة «البيف» وشرّاب «الكلاريت» و«البورت» أمثال فيلدنج ، وهؤلاء لم يؤثر فيهم شىء ، بل إن القلوب كانت تتمزق فى بلد بعد بلد : من خلال ترجمة بعد ترجمة . ولكن روايته الأخيرة التى لم تكن لها نهاية ، «السير تشارلس جرانديسون» كان لها أهداف مختلفة، إذ كانت قصة «رجل طيب» - وقد فكر رتشاردسون مرة أن يعطيها هذا العنوان . ولاشك فى طيبة السير تشارلس ، فهى توصف وتمتدح بسخاء ، كما يمكن أن يحدث فى ثرثرة أصحاب الدكاكين والمربيات والمرضعات إذ يتحدثون على الشاى ويفيضون فى سيرة رب الأسرة الشاب الوسيم الذى يعملون فى خدمته . مَن مِن الفتيات اللواتي يعبدنه هي الجديرة به؟ ومتى وأين يقام حفل الزفاف؟ وماذا سيلبس كل واحد وواحدة؟ إنها ليست رواية عن رجل - فلم يوجد قط مثل هذا الرجل ولايمكن أن يوجد - ولكنها رواية عن حلم إناث الطبقة المتوسطة برجل أرستقراطى . إنها أطول أقصوصة بِنْت فى العالم .

ويقول لنا أحد مريدى رتشاردسون إنه كان فى مطلع شبابه «مغرما بشيئين ، ينفر منهما الأولاد فى العادة · كتابة الرسائل وصحبة الجنس الآخر» من هذين الشيئين ، مع رافد قوى من «روح العصر» ، بنى شهرته العجيبة كروائى . فبكتابة

روايته فى رسائل استطاع أن يفعل مايحب النساء أن يفعلنه : وهو النظر إلى كل مايجرى من وجهة نظر كل شخص . فنحن نعرف مثلا، كما نعرف أحيانا كثيرة من بعض مجالس النساء ، مارأى كيت فيما قاله دك لأليس . ورتشاردسون هو الأستاذ الذى لايبارى فى هذا الفن الشديد التعقيد . وقد نفعه أنه بدأ رحلته كروائى بقراءة مايكتبه كل مساء على زائراته ، إذ كان لديه جمهور أسير يجرب عليه طريقته . ولاشك أن هذه الطريقة فى القص بجعل كل واحد يكتب إلى كل واحد هى أبعد الطرق عن المعقول : فكلاريسا تكتب رسائل طويلة فى وقت يُنتظر فيه أن تصرخ طالبة النجدة . وعندما تتأزم الأمور بالنسبة لما يكون على كل من يعنيه الأمر أن يكتب أو يقرأ رسائل مدة اثنتى عشرة ساعة فى اليوم . ولكن هذا كله غير مهم. فرتشاردسون لاتشغله مسألة المعقولية ، فهو يأخذ قارئه خارج الدنيا ، ولايدخل به إليها . ومهمته الأساسية هى أن يخلق «سلسلة أحلام اليقظة المكتومة الحارة» ويحافظ عليها . وعندما يدخل القارىء فى هذه السلسلة من أحلام اليقظة فسرعان ما يعلّق كل ماعنده من إنكار عقلى، بل يصبح كالمنوَّم ، مالم يكن عازماً عزماً مؤكدًا على الرفض . حقاً أنه جدير بالثناء لنجاحه فى خلق عالمه المكون من صوبة صغيرة ، وحركته البطيئة التى تترك أثراً شبيها بالتنويم . ولكن المديح المغالى فيه والذى أغدقه عليه ديدرو وغيره ، طالبين منا أن نعجب بمعرفته الفريدة بالقلب الإنسانى ، وصدق شخصياته ، وسمو عواطفه ، معظمه هراء . فما يحسبونه بصيرة صادقة ليس إلا فهما دقيقا لجوانب الضعف فى جمهور نسائى . وشخصياته صادقة - إلى حد ما - مع أنفسها ، كشخصيات تتحرك فى صوبة ، ولكن ما إن تفتح نافذة حتى تذبل ، وكل الحكاية المعقدة العجيبة بين كلاريسا ولڤليس ، تلك الحكاية التى أبكت قراء كثيرين فى القرن الثامن عشر ، لايمكن أن توجد إلا فى عالم شديد الحرارة من الأحلام الغرامية والتبشيرية . إن العاطفة النبيلة قصيرة العمر ، خارجة عن الإرادة ، لىّ مفاجىء لليدين ، عصر للقلب . كلمة هملت : «أبعد نفسك عن الهناءة برهة...» أو كلمة لير : «بالله عليك ، فك هذا الزرّ...» أما العاطفة التى تفرش بطريقة مصطنعة على مئات الصفحات ، مستخدمة كل وسيلة ممكنة لتستخلص دمعة ، فليس فيها شىء من النبل . إنها الحساسية للحساسية ، إنها الدموع مع الشاىء والكعك . إنها الطبّاع الشاطر الذى يصطنع الألفاظ والعواطف الدينية ليؤثر فى معجباته الحمقاوات .

ولكن ديدرو الإنسكلوبيدى ومن إليه لم يكونوا معجبات حمقاوات . إنما كانوا نتاج

عصر بالغ فى التحيز نحو الرجولية والعقلانية ، نحو الرزانة والجمود ، حتى أصبح مستعداً لأن ينفس عن جانبه الأنثوى ، الذى ظل ثانويًا وسلبيا ، فيسمح للحساسية بأن تعربد . هناك عقل باطن ملوث – هو ذلك الذى يعبر عن نفسه فى رتشاردسون . ينادى العقول الأخرى ، جاهداً أن يتوازن مع التنوير المسرف فى هدوئه . فپاميلا الماكرة ، العفيفة عن قصد وتدبير ، وكلاريسا العجيبة فى استسلامها وتهالكها ، لاتمثلان المرأة نفسها ، بل هذه الأنثوية التابعة السلبية ، البعيدة أشد البعد عن الأنثوية الحقيقية الواقعية ، عن قبول الحياة والقدرة العميقة على الحب واحتقار الرياء الأخلاقى. إن هذا هو الجانب الأنثوى المرفوض من الإنسان ، يبدى عن نفسه ويأخذ بثاره . والغرامية الشاحبة الملحة فى هذه الروايات تنتمى فى جوهرها إلى ذلك الجانب الأنثوى التابع ، وهى أقل صحة بكثير من لحظات الخشونة عند فيلدنج ، وكأنما هى خارجة من قبو . ومثلها كل حيوية لدى لڤليس ، ذلك النذل الساحر ، فما هو إلا الصورة التى تتخيلها المربيات فى أحلام يقظتهن عن الرجل الشرير المثير . ولذلك فليس من المستغرب أن يحظى رتشاردسون بشهرة أكبر خارج وطنه – ولاسيما فى فرنسا – مما نال فى وطنه ، فإن هذا العصر كان قد بلغ قمته ، بتأكيده المتحيز على الوعى والعقل ، بين الفرنسيين الأذكياء والألمان الجادين ، أكثر مما استطاع أن يبلغ لدى الإنجليز الأقرب إلى الفطرة . لقد كانت الدموع التى انهمرت لإشارته أكثر إنعاشاً بمقدار قربها من صحراء العقل .

وكان هنرى فيلدنج واحداً من هؤلاء الإنجليز الأقرب إلى الفطرة ، وإن كان ذا عقل راجح . لم يكن ثمة شىء يجمع بين فيلدنج ورتشاردسون إلا الرغبة فى كتابة الروايات. فقد كان ينتمى إلى طبقة أخرى ، طبقة الأرستقراطية ملاك الأراضى ، وكان يكتب لطبقة أخرى ، فلا أرب له فى تلبية طلبات زبائن رتشاردسون من الطبقة المتوسطة الأتقياء ، أو نشر الفضيلة بين أبنائهم القلقين وبناتهم القلقات . وعندما أوصدت الرقابة أبواب المسارح دونه كان عليه أن يتجه إلى القصص ليكسب رزقة . وروايته الأولى «چوزيف أندروز» تبدأ محاكاة ساخرة لرواية رتشاردسون «پاميلا» ، ولكنه لايكاد يطلق لشخصياته حرية الحركة «ولاسيما پارسون آدامز العظيم» حتى يثبت أنه أقدر على الفن الروائى من أن يستمر فى المحاكاة الساخرة ، وإذا هو يدعى أنه قد أخرج شيئا جديداً فى الأدب : ملحمة نثرية كوميدية . وروايته التالية الضخمة «توم چونز» هى المثال الأكبر والأجود الذى قدمه لهذا الشكل الأدبى . وكانت السنوات

الأخيرة فى حياة فيلدنج صراعًا ضد المرض - وقد مات فى سن السابعة والأربعين - بعد أن أصبح قاضيا فى لندن (وقد أثبت جدارته فى القضاء) فلم ينشر بعد «توم جونز» إلا رواية واحدة أصغر حجمًا بكثير وهى «أميليا» . ولكن له أيضا «سيرة المأسوف عليه المستر جوناثان وايلد الكبير» ، وهى تمجيد ساخر للنذالة ، وأروع هجاء مطول فى الأدب الإنجليزى إذا استثنينا أعمال سويفت . وهناك قدر كبير من السخرية فى كتابات فيلدنج ، فهو روائى يجب أن يقرأ بعناية ، رغم الكوميديا المعربدة والرسم الكاريكاتورى للشخصيات الثانوية فى قصصه . فخلف الواقعية فى مشهده العادى ، والپانوراما العريضة للطرق والخانات والبيوت الريفية والمساكن الكئيبة فى المدينة ، هناك عقل رجولى راسخ يعبر عن نفسه عمومًا بسخرية جادة ربما أخطأ فهمها القارئ المتعجل أو قليل الفطنة . وقد كان من بين مريديه الأكثر تحمسًا ثلة مرموقة من الرفاق فى صنعة التأليف . فقال جيبون إن أعماله سوف تدوم أكثر من الإسكوريال ومن آل هابسبورج (الذين كان فيلدنج ينتسب إليهم)؛ وقال كولردج إن «توم جونز» هى «واحدة من أكمل ثلاث حبكات قصصية اخترعها كاتب» ؛ ووصفه بايرون بأنه «هوميروس الطبيعة البشرية فى النثر» ؛ وكتب سكوت : «إن كتابات فيلدنج ربما كانت من بين جميع الأعمال الخيالية التى أبدعتها العبقرية الإنجليزية أصرحها وأخصها بهذه العبقرية» وهذه شهادات لها قيمتها .

وثمة سببان يجعلان هذه الشهادات جديرة بالإثبات هنا . فالسبب الأول أن سمعة فيلدنج لدى النقاد والقراء الإنجليز لم تعد كما كانت . والسبب الثانى أن سمعته وتأثيره خارج إنجلترا لم يكونا قط مساويين لسمعة رتشاردسون وستيرن . فهو على عكسهما لم يضف شيئا إلى دين الحساسية ولم يستدر دموعها قط. وقلما كانت النساء اللواتى يتقاطرن على المكتبات العامة الآخذة فى الانتشار يسألن عن «جوزيف أندروز» أو «توم جونز» . إن الجمهور القارئ الجديد فى إنجلترا وخارجها لم يكن جمهور فيلدنج . ومع ذلك فقد كان أكرم قلباً وأسلم أخلاقاً من رتشاردسون أو ستيرن . كان شديد النفور من اللغة التبشيرية والتقوى الشكلية السائدتين فى الطبقة التى كان ينتمى إليها رتشاردسون وأصدقاؤه وكان يراهم على حظ كبير من النفاق ، وهو عنده شر الرذائل. وكان مغرمًا بالمقابلة بين الطباع الكريمة - على مافيها من أخطاء - مثل بطلة «توم جونز» وبين الأوغاد الباردى القلوب المتمسحين بالدين . وكانت خبرته بالحياة أعظم كثيراً من رتشاردسون أو ستيرن ، فقد خالط أناساً من كل صنف ، ولم يكن

يشعر بالغربة فى لندن أو فى الريف ، ولم يكن يخفى عليه أى شكل من أشكال النذالة أو الرياء أو خداع النفس ، ومع ذلك لم يكن فيه شىء من التشاؤم أو القنوط ، وإن اعتقد أن العالم ملىء بالسفالة على اختلاف أنواعها (من أقواله : «أن تجعل الأخيار عقلاء أيسر من أن تجعل الأشرار أخياراً») وكان سريع الاستجابة لكل بادرة من صدق الشعور ، وأى إيماءة تدل على حسن الطوية . والحق أن وراء استعراضه الضخم للأحكام الساخرة العابسة ، وتعلقه الكلاسى بالدنيا ، شيئا أكثر من مجرد الإيحاء بأخلاقية رومنسية ، هناك معيار القلب الكريم ، والخيال العطوف السليم .

ويمكن القول إن فيلدنج كان سىء الحظ . فمع أن النقاد الإنجليز فى القرن التاسع عشر قد حيوه باعتباره أول روائى كبير حاول - بنجاح - شيئا جديداً كل الجدة فى الأدب ؛ فالمرجح أن معظم النقاد والقراء ، وخصوصاً خارج إنجلترا ، كانوا ينظرون إليه فى السنوات التى تلت وفاته سنة ١٧٥٤ نظرة مختلفة ، إذ حسبوه متخلفا بالفعل ، لايساير التقدم العصرى ، وكان لهم بعض العذر فى هذا . فقد كان ثمة تعريفه لرواياته بأنها «ملاحم كوميدية» ، ومقالاته المقحمة - رغم جودتها فى حد ذاتها - على أنها مقدمات ، وتقديمه المتصلب ، الشديد الوعى بذاته ، لأعماله القصصية وكأنها غير قادرة على أن تقف بمفردها ، كل هذا كان لابد أن يعطى انطباعًا سريعا عنه بأنه كاتب عتيق ، ينتمى إلى عصر متقدم . ومع أنه لم يكن يفصل بين معظم اعماله وأعمال ستيرن - مثلا - سوى عشرين عاما ، فإن لغته أيضا تبدو أقدم كثيرا . أضف إلى ذلك كله أنه لم يكن محبباً إلى الحساسية الجديدة ، إلى الجانب الأنثوى المتدنى من العصر ، تفهمْ بسهولة لماذا لم يكن له خارج إنجلترا مثل مكانة رتشاردسون أو ستيرن. ولكننا إذا نظرنا إلى فيلدنج كروائى يمثل عصره لعصرنا ، لا كمؤثر فى الحركة القصصية بين عصره وعصرنا ، لم يبق شك فى أنه أعظم الثلاثة ، وأن «توم جونز» هى لأى ذوق رجولى أبدع إنجاز قصصى مفرد فى العصر كله . وإن فيه وفى رائعته من العظمة والقوة مايكفى لتحمل الإهمال ، انتظاراً لزمن يتحول فيه الذوق من الانطوائية فى الروايات والروائيين إلى الانبساطية ، ولايضيق النقاد بالشخصيات الكوميدية ، والحيوية الصاخبة الغالبة (مع بعض التهريج أحيانا) ، ولايعترض القراء الدين يعتزون بلطافة التفكير على شىء من الثقل الرجولى والاندفاع الفكرى فيما يقرءونه من قصص .

ولم تكن مكتبة قس كوكسوالد المبجل لورنس ستيرن تحتوى من الروائيين المعاصرين سوى واحد فقط وهو فيلدنج ، ولكن كان هناك ثلاث طبعات من سرڤانتيس ، وأربع من مونتينى ، ولا أقل من خمس من رابليه . ولاشك أن هؤلاء كانوا أساتذته . ولكن ستيرن فى «تريسترام شاندى» و«رحلة عاطفية» (التى يمكن إدراجها هنا لأن فيها من القصص بقدر مافيها من وصف الرحلة) يبدو أصيلاً كل الأصالة ، فيما عدا قليلاً من الحيل الثانوية . فمهما استعار من مادة فقد كان يحولها إلى شيء شاندىً خاص به. وقد عفا الزمن على بعض من هذه المبتكرات، فالصفحات البيضاء والنجوم وسائر الحيل الرخيصة فى «تريسترام شاندى» تُرْبك أكثر مما تسرّ . ولما كان قد أخرج الكتاب فى مجلدين صغيرين ، وكأنما كان يتوخى النشر المسلسل ، فقد عمد إلى أن يضمنه غمزة هنا أو لفتة هناك ، لأسباب شخصية محضة ، أو راجعة إلى المناسبات . وقد فقدت قفشاته الخارجة التى تشبه مزاح المراهقين ماكان يمكن أن يكون لها فى وقت من الأوقات من تأثير يشبه الصدمة ، سوى أنها تبدو الآن غير لائقة بالكاتب ، حتى إننا لنشعر بالخجل له . وأهم من ذلك أن جمله العاطفية التى كانت تبدو لمعاصريه رائعة مثل فكاهته لم تعد تدر دمعة فى عين . وذلك أننا – إن صح التعبير – نتخيله يراقب العين فى انتظار الدمعة . وليس السبب فى فشل عاطفياته أنها ممطوطة بعناية وإلى درجة الإفراط ، كما هى الحال عند رتشاردسون ، فهى أميل إلى الإيجاز ، بل أنها مصطنعة تشى بالقصد وحب الاستعراض ، كما كانت شخصية ستيرن نفسه ، التى لم تكن محببة إلى النفس كثيراً ، لقد أراد أن يلعب على حساسية العصر الذى كان فى طريقه إلى الزوال . وإذا لم يكن ستيرن عاطفيًا ، كما يدل عنوان رحلته المختلطة بالقصص ، فليس يبقى منه شيء . إنه يكثر الحديث عن قلبه بحيث لايمكن أن يكون ثمة خطر حقيقى عليه من هذا القلب فى أى وقت من الأوقات. (وقد قال بايرون عنه : «إنه يفضل أن ينهنه على حمار ميت ولا يواسى أمّا حية» ولكن هذا – فى الحقيقة – هو ماكان يفعله عصر الحساسية هذا بأجمعه ، إذ كان فى الوقت نفسه عصر الوحشية المرعبة التى لايكبحها شيء) ويعد فمن السخف أن يقرن اسمه برابليه وسرڤانتيس كما فعل معاصروه فى أحيان كثيرة ؛ لاشك أنه أدمن قراءتهما وأفاد منها، ولكنه دونهما بكثير قامة ووزنا . إنه دون مدى عبقريتهما ، وعمق نظرتهما .

ومع ذلك فإنه ليس فى الأدب مجرد مهرج ولاعب سرك كما وصفه ثاكرى . فلئن كان دون رابليه ، إنه كاتب فكاهى عبقرى ، وأهم من ذلك فى هذا الصدد أنه صاحب

ابتكارات أدبية من الطراز الأعلى ، فطريقته ومذهبه وأسلوبه جميعها أصيلة كل الأصالة ، متميزة عن نظائرها عند أى كاتب من كتاب ذلك الزمن ، وهى تبدو حديثة إلى درجة مدهشة . فهو لايلف ويدور على نحو ماهو مألوف لدى كتاب القرن الثامن عشر، بل يثب إلى حكايته وثبا ، مهما تكن هذه الحكاية . وهو يعطينا عوضا عن الأسلوب «الكتابى» العادى فى القرن الثامن عشر أسلوباً له إيقاع الحديث الشخصى ، أسلوبا لايمكن تقليده ، يجمع بين القوة العصبية والأناقة المرهفة . وقد يبدو لنا أن رتشاردسون وفيلدنج كانا يكتبان لناس لديهم من الفراغ والصبر أكثر كثيراً مما لدينا فى هذه الأيام ، أما ستيرن فيعالج الكتابة كما لو أنه أراد أن يسبق مالدى المحدثين من قلة الصبر ، فهو يحذف كل الفضول . وقد يبدو هذا المديح غريبًا أن يوجه إلى «تريسترام شاندى»، حيث يحتاج البطل إلى عشرات الفصول حتى يولد، ويطوف الراوى حيث شاء له الهوى ، وتقع الاستطرادات أكثر من أى شىء آخر. ولكن هذه هى فكاهة ستيرن ، ولو حذفنا معظم لمساته العاطفية وأضفنا شيئا من المرارة أو القنوط لكانت أشبه شىء بفكاهة عصرنا هذا ، بل أقرب إلينا كثيراً – نحن المحدثين – منها لأى من معاصرى ستيرن . إنه ربما أسقط الأسابيع والشهور، قم فتَّت الدقيقة إلى ثوانيها ، ليركز على أدق التفاصيل الدالة . فكل ماعند آل شاندى يعارض كل شىء آخر. المنزل وكر للمقالب، والناس لايفهم بعضهم بعضا، فليس ثمة اتصال حقيقى ، والجميع مختلفون والجميع يقعون فى سوء تفاهم مضحك، وكل محاولة للتحادث هى سلسلة من الأخطاء تدفع إلى الجنون. فمسز شاندى لاتعرف عم يتكلم مستر شاندى، ولايهمها أن تعرف ، والعم توبى يتوهم أن مستر شاندى يتحدث عن المدفعية مع أنه يتحدث عن الفلسفة، وإذا دُعى العريف تريم للانضمام إلى الجماعة لم يفهم أحداً منهم ووجه الحديث فى اتجاه جديد. فكل واحد يتبع أفكاره الخاصة «وكل يغنى على ليلاه». ولايمكن أبداً الوصول إلى نتيجة. بل إن ممتلكاتهم أيضا تسير كما يبدو على هواها ، وكأنها تحيا حياة عفاريتية خاصة بها . فى هذا البيت العجيب يعيش ربه المستر شاندى فى حالة ثورة مستمرة. فهو الذى يفخر بقدراته الجدلية ، زاعماً أنه يملك «واحدة من أبدع سلاسل التفكير فى العالم»، له زوجة لاتعرف عم يتكلم ، فهى إما صماء بعناد عن كل حجة ، وإما موافقة له بحيث لايبقى ثمة مجال للنقاش؛ وله أخ، العم توبى ، وهو لايفضل الزوجة ، بل لعله أسوأ ، لأن من عادته أن يظهر بعض الاهتمام حتى يسارع مستر شاندى بطرح حججه وهو مسرور ، وإذا بالعم توبى قد

انصرف عنه بكليته وجعل يصفر «ليلا بليرو». مثل هذه الشخصية لاتحتاج إلا ـ تة صغيرة كى تصبح تراجيدية. فهذا الافتقار المطلق إلى الاتصال يمكن أن يلقى بنا فى اليأس، وهذا مايحدث غالباً فى أدبنا القصصى ، ولكن ستيرن يحافظ على كوميديته بفن بديع، ودون أن يبالغ فى العاطفة كما فى «رحلته العاطفية» يوحى بمودة عائلية قوية ، ويجعل شخصياته الرئيسية ، الذين يصورهم كاملى الأبعاد بسلسلة من اللمسات الدقيقة ، يجعلهم جديرين بالحب ، بقدر ماهم سخفاء العقول. إنه كتاب يمكن أن يصبح الآن أجمل لو أعيدت صياغته بحكمة ، فجُرِّد من الحيل الرخيصة والمناسبات التافهة، فما يبقى عندئذ يصبح رائعة من روائع الكتابة الفكاهية ، جديرة بأن ترضى الأذواق اليوم أكثر مما أرضتها قبل مائتى سنة . فستيرن واحد منا طالما كانت فى عينه ومضة الذكاء ، لا دمعة الحساسية والعاطفية .

وكان هناك روائى آخر عدّ لمدة طويلة نداً لرتشاردسون وفيلدنج وستيرن ، وهو توبياس سموليت.. وليس كذلك ، ولكنه يجب أن يقدم على سائر معاصريهم. وكان قبل أن يحترف الكتابة مساعد جراح فى البحرية ، وقد جرب خشونة الحياة ، ووجدت هذه التجارب طريقها إلى روايات الصعلكة التى كتبها ، وهى روايات لاتقل خشونة عن حياته ، وإن كانت مسلية . وقد استلهمها من «جيل بلا». وقد ظفرت رواياته «رودريك راندوم» و«پرجرين پكل» و«همفرى كلنكر» (وهى أظرف أعماله وأجودها) بشيعة من المعجبين لعدة أجيال ، ولاسيما بين الصبية والشباب ، وكان لها بعض التأثير فى ديكنز فى مبدأ أمره . وكان سموليت حتى سنيه الأخيرة ، وقد قضاها فى الخارج ، مضطراً أن يسخّر قلمه فى أعمال كثيرة تافهة ، قليلة العطاء ، مثل صديقه الذى تحول – مثله أيضاً – عن صناعة الطب ، أوليڤر جولدسمث ، فهذا كان يكدح أيضاً فى «شارع الكتبيّة» مخرجا مجلدات من التراجم والتاريخ الطبيعى والنقد ، وكمّا لايحصى من المقالات والتعريفات المتنوعة . ومع ذلك فقد تمكن جولد سمث ، الذى استعبده تجار الكتب ، من كتابة مسرحيتيه ثم بعض النظم الذى اكتسب شهرة ، وأيضا روايته الوحيدة التى اشتهرت أيضاً «قس ويكفيلد». وهى تقص بغير عناية حكاية غير معقولة، وتجعل لها خلفية غامضة من بيئة مثالية ، ولكن فيها سحراً ودعابة يستحوذان على القارىء ، ككل ماكتبه جولد سمث لمتعته الخاصة . فقد كانت فيه لمحة من العبقرية ، كما كان سموليت – رغم كل عيوبه – ذا موهبة نادرة . وقد مات أحدهما فى سن السادسة والأربعين ، والآخر فى الخمسين . وقد كان كلاهما رجلين غير حريصين ،

يميلان إلى الإسراف إن وجدا نقودا ، ولعلهما كانا ضعيفى البنية أيضا ، ولكننا قد لانخطىء إذا قلنا إن كليهما انتهت حياته قبل الأوان ، ففقد العالم أنضج أعمالهما ، لأنهما اضطرا فى وقت من الأوقات أن يكتبا أكثر مما يريدان ، بينما كانا يأكلان أقل مما يحتاجان إليه.

لقد تغير المشهد الأدبى تغيراً تاما خلال الخمسين سنة الأخيرة . ففى عصر الملكة آن كان الشاعر أو كاتب المقالة أو الرسالة يبحث عن راع ليؤمّن حياته ، وكان الأذكياء الذين يتجمعون فى المقاهى هم أهم نقاده؛ وكان الجمهور القارىء قليل العدد نسبيا ، ولكنه يمكن أن يكون مؤثرا ، وأن يأتى منه عائد مباشر. ولم تكن هناك مجلات شهرية : فإن «الاسپكتاتور» و«التاتلر» لأديسون وستيل وأصحابهما يصعب إدخالهما تحت هذا الاسم ، رغم أن شهرتهما وتأثيرهما فى أوروبا كانا أكبر كثيراً مما وصلت إليه أى دورية من الدوريات التى ظهرت فيما بعد. ولكن عندما ترك سموليت وجولدسمث صناعة الطب ليتفرغا للأدب كانت المجلات الشهرية فى كل مكان ، وكان الناشرون – وإن بقى اسمهم «الكتبية» – يطلبون من المؤلفين كل أنواع الكتب ، ولاسيما الكتب الإخبارية للجمهور القارىء الجديد ، بشروط مجحفة جداً بوجه عام . وكانت كل رواية تنجح لايلبث أن يظهر لها مقلدون ، وكانت المكتبات العامة تتكاثر وتتسع ، وفى «شارع الكتبية» كان رجال ونساء من كل نوع ، من جولدسمث وسموليت إلى أتعس أجير لايحسن أكثر من وضع بضع كلمات بجانب بعضها البعض ، يكدحون ليطعموا أنفسهم وكذلك المطابع التى لاتقل عنهم جوعا . وكان الدكتور جونسون العظيم ، الذى سيعرفه الناس جميعا معرفة حميمة بعد قليل بفضل تلك الترجمة الرائعة فى أمانتها والتى كتبها صديقه بوزويل – كان الدكتور جونسون هذا حديث عهد بالخروج من عبودية القلم تلك إلى حياة كريمة آمنة . أما ستيرن الذى نجا من هذه التلمذة القاسية بأن قفز من كرسى القس إلى عالم الشهرة، فقد انطلق يمثل دور يوريك(*) ، ينحنى ويلعّب ملامح وجهه ويغازل حول المدينة فى طريقه إلى باريس ، حيث سيتعشى فى دار البارون دولباخ ويتلقى تهنيئات ديدرو وغيره من الإنسكلوبيديين . لقد وصل الروائى الإنجليزى الجديد إلى القارة على أثر الرواية الإنجليزية الجديدة . وكان المشهد الأدبى فى لندن التى غادرها وباريس التى استقبلته قد بدأت تظهر معالمه ، ثم يتحدد شكله على نحو لايختلف كثيراً عما نعرفه اليوم ، بكل هذه الصناعة المعقدة حول عرض المادة المقروءة ، من أتفه حكايات الأخبار إلى أرفع إبداعات العبقرية .

(*) إحدى شخصيات شكسبير ، مهرج القصر فى بلاط ملك الدنمرك («هملت») – المترجم .



٩ - التنوير

لانعرف أين يبدأ الأدب وأين ينتهي . وحتى عندما نكون واثقين أن شيئا ماهو أدب ، فنحن لانملك الثقة نفسها عن المدى الذى تمتد إليه جذوره ومم يستمد غذاءه . فهذه الحركة التى تسمى التنوير ، والتى كان موطنها فرنسا ولكنها امتدت إلى سائر أوروبا بل وراءها أيضا ، لم تكن حركة أدبية فى المحل الأول ، بل كان الأدب الذى أنتجته ناتجاً ثانويا . ولايمكننا هنا أن نتحدث عن عمل رياضييها وعلمائها الطبيعيين ومنظريها السياسيين إلا إذا اقتحم حدود الأدب أو أمكن أن يقال عنه إنه أحدث تأثيرا قويا فى الأدب ، كما هى الحال بالنسبة إلى ديدرو . ولكن الحركة العامة نفسها لايمكن تجاهلها . فقد ترتبت عليها أشياء كثيرة ، ولم نفرغ منها بعد . وغنى عن البيان أن الثورة الفرنسية كانت مدينة بالكثير لـ«فلاسفة» التنوير ، مع أنهم لم يكونوا هم أنفسهم سياسيين ولاشغلوا أنفسهم بالعمل السياسى . ولكننا قد ننسى أن شيئاً آخر ، لعله أكثر أهمية لنا اليوم ، قد جاءنا عن القرن الثامن عشر ، عصر التنوير . ذلك هو الثورة الأمريكية . فإذا كانت القارة الأمريكية الواسعة ، التى استطاعت أن تغذو وتؤوى ملايين لاتحصى من المهاجرين ، هى أم الولايات المتحدة ، فأبوها - الكلمة (logos) المبدعة - هو الفكر المميز لهذه الحركة وعهدها : مفاهيم الحرية والمساواة والتسامح ، وإنكار حتمية الحرب ، والإيمان بأن الناس الذين يسيرون على هدى هذه المفاهيم يمكنهم أن يتقدموا بخطى جبارة . لقد كانت نغمة التفاؤل الوطنى النشيط التى عرفت فى الدستور الأمريكى يمكن أن تسمع كل ليلة تقريبا حول منتصف القرن الثامن عشر فى صالونات مدام جوفرين ومدموازيل دى ليبيناس أو حول موائد العشاء فى قصر البارون دولباخ أو هلفتيوس .

ولاشك أن الثلاثة الكبار فى هذه الحركة هم ڤولتير وديدرو وروسو . ولكننا سنؤخر الحديث عن أحدهم - وهو روسو - إلى القسم الثالث ، الذى ينتمى إليه نظراً لتأثيره الضخم على الرومنسيين . والحق أنه هو الشخصية التى حققت النقلة من هذا العصر إلى العصر التالى ، وهذه الحقيقة - ودعنا من عيوبه الشخصية المتعددة - هى التى تفسر نظرة الشك التى كان يراه بها ڤولتير و«الفلاسفة» : فقد كانوا حين ينظرون إليه فخارج عصرهم ينظرون ، فثمة العصر التالى . (وحرىّ بنا أن نحافظ على

الاصطلاح الفرنسى المعاصر : «الفلاسفة» philosophes لا لمجرد أن هذا هو الاسم الذى عرف به أولئك الرجال فى فرنسا وخارج فرنسا ، ولكن لأن تسميتهم بالفلاسفة - دون علامات تنصيص - يوحى بأنهم كانوا أندادا لليبنتس أو كانت فى الميتافيزيقيا ، مع أنهم لم يكونوا ميتافيزيقيين قط) . ڤولتير وديدرو هما إذن همّنا . وهما مختلفان جد الاختلاف ولكننا يمكننا أن نراهما أمام الخلفية العجيبة نفسها . إنها عجيبة لأن عناصرها مختلطة اختلاطاً رهيبا . فلا يمكنك أن تصدق أن باريس مسرحيات ڤولتير وحكاياته ودائرة معارف ديدرو قد وجدت حقا. فهى تمثل قمة الترف فى عصر بلغ غاية التصنع ، ولكنها مع ذلك تكاد تكون مغلسة ، تحيط بها المجاعة واليأس . كانت مدام دى پومپيدور عشيقة لويس الخامس عشر تشجعه على إنفاق الثروات الطائلة - أحيانا فى تسلية سخيفة - مع أنها هى نفسها كانت امرأة مثقفة ، تميل إلى مجالسة رجال الأدب . وكان بوشيه يصور مركيزاته ، بينما كانت على ناصية الشارع لَمة كبيرة من كل الطبقات حول رجل يصب عليه الرصاص المغلى قبل أن تمزق الجياد المتوحشة أشلاءه . وكانت بعض الصالونات وموائد العشاء تشهد مناقشات عالية فى العلوم ومجادلات حامية بين المؤمنين المتحررين والملاحدة الماديين ، ولكن اليسوعيين يمكن أن يضربوا ضربتهم فى أى لحظة ، فيأتى ضابط بيده مرسوم (lettre de cachet) ويؤخذ أحد أصحاب النظريات إلى الباستيل . وكأنما كان العصر الجديد - عصر العقل - والقرن الخامس عشر يتدافعان فى تلك المدينة ، حيث يوجد من التقدم ومن الرجعية - فى الوقت نفسه - مالا نظير له فى أى عاصمة من عواصم أوروبا الغربية . كان من الممكن أن يضع مونتسكيو أسس علم السياسة الحديث ، وأن يبدأ بوفون اكتشافه وتسجيله للتاريخ الطبيعى كله ، وأن يخرج دالمبير مقالاته فى الديناميكا ، وأن يتوسع دولباخ فى شرح عقيدته حول الجبر وإنكار وجود الله ، كان هذا كله ممكنا فى كنف مجتمع لايزال يدين بالولاء لملكية مستبدة ، ورقابة كنسية فى منتهى التصلب والتعصب ، والسادة لابسو المسوح الأكثر مرحا يدبرون الحيل الماكرة للإيقاع بالنساء، والسيدات الأرستقراطيات المبدِّرات المقصّبات يناقشن وينازعن لاحول أحدث قصيدة أو مسرحية فقط بل حول الدين ونهضة المدنية وبدء الحياة أيضا ، ومدام دى جوفرين الثرية طيبة القلب التى لاتدعى شيئا من الثقافة هى نفسها تنفق الكثير من وقتها ومعظم مالها على أولئك «الفلاسفة» تستضيفهم وتساعد فى إعالتهم وهم أخطر الناس فى البلد . وربما اضطر واحد أو اثنان منهم إلى مغادرة البلاد على غير توقع ، ولكن

العصر لم يكن يفتقر إلى حكام مستبدين غريبى الأطوار مستعدين لاستقبالهم . وهكذا أغرى فردريك الأكبر ڤولتير بالإقامة عنده ، وقضى ديدرو شهوراً فى كنف الإمبراطورة كاترين الروسية والنقاش يمتد بينهما كل مساء . وفى عصرنا هذا زار برناردشو ستالين ، ولكن الكلفة لم تكن مرفوعة بينهما إلى هذا الحد، فلو عاش فى ذلك القرن الثامن عشر العجيب لكان نجاحه أو فشله أعظم كثيراً .

وقد ظهر قبل دولباخ شاب يدعى لامترى ، بسط فى كتابه «الإنسان الآلة» نظرية مؤداها أن الإنسان ليس إلا آلة تعمل بذاتها ، وتتمتع بحماسة قلما توجد فى هذا النوع من الآلات . وكان الرأى السائد فى الدوائر الفكرية المتقدمة - وإن أعلن ڤولتير مخالفته لهم - هو أن الإنسان لاينبغى فقط أن يسترشد بالعقل - وهذا مايوافقهم عليه ڤولتير بلا تردد - بل يجب أن يسلم بأنه مادام الذى أنتجه كوناً ماديا محضا ، أو آلة كبيرة هو ذاته ، فليس له . أى لهذا الأنسان ، وهو آلة صغيرة ، أن يطمع فى الخلود ، ولا أن يدعى أن له روحًا أو نفسا ، إلا بنوع من المجاز اللفظى . وإذا آمنا بأن كل مايُرفع بناؤه بلا شىء يوازنه أو يقابله فى العقل الواعى فلابد أن يقوم العقل الباطن بتعويضه منتجاً مايضاده فى شكل أدنى ، فقد يكون لنا أن نتوقع مانكتشفه فى صميم حياة هؤلاء الناس ، خلف الأقنعة ذات الشعور المستعارة : وجداناً قاهراً ، كل ما فى العاطفة الرومنسية المستبدة من أحوال النشوة والعذاب ، وكل الدمار الذى تحدثه فى النفس ألوان الغرام المجنون . وكل هذا نلقاه بدءًا من نوبات ڤولتير العصبية ونزواته الغرامية ، إلى ذوق ديدرو الأدبى الذى يطرب للدموع ، حتى يبلغ قمته فى رسائل جودى دى ليپيناس المفعمة بعاطفة مأساوية ، وحياتها السرية المروعة - تلك المضيفة الباسمة «للفلاسفة». كان العصر التالى قد بدأ يتكون فى تلك الأعماق الخفية المضطربة، التى بدأت منذ الآن تشكل وتلون الصورة الرومنسية للإنسان الغربى . فلا غرابة إذا لم يحظ نبيها روسو بكثير من الحب .

ويمكن أن يقال عن ڤولتير إن أصل عظمته علْقة . فقد نال نجاحاً سريعاً فى الشعر والمسرح بفضل موهبته ومواتاة قريحته ؛ وأجرى عليه معاش من القصر وأصبح مقرباً من مجتمعه اللامع . ولكنه تجاوز حده بنكتة استاء منها أحد أفراده وهو الشڤالييه دى روهان شابو ، فاستأجر بعض البلطجية لضربه . ولم يغضب ڤولتير للعلقة نفسها بل للاستقبال الذى لقيه بعدها من معارفه الأستقراطيين . فقد قابلوه ببرود ، ورفضت الشرطة أن تقوم بعمل ما ، ولكنها تحركت عندما علم الشڤالييه

وأسرته القوية أن ڤولتير يتلقى دروسًا فى المبارزة ، فأخذوه إلى الباستيل ، وبعدها سافر إلى إنجلترا . ولم تكن معرفته بالفكر الإنجليزى ممثلاً على الخصوص فى لوك ونيوتن ، ولا بالنظم السياسية الإنجليزية ، معرفة عميقة فى وقت من الأوقات ، ولكنها كانت كافية على الأقل كذخيرة فى حربه ضد ڤرساى . وبعد ذلك كانت سنوات اعتكافه الطويلة مع عشيقته المثقفة مدام دى شاتليه سبباً فى شهرته لا بكونه أديبا عظيما فحسب بل «فيلسوفاً» عظيما أيضاً ، أستاذاً فى كل تلك المعارف الجديدة المثيرة الخطرة . وبعد موتها وجد نفسه حراً فى قبول دعوة فردريك إلى الإقامة فى پوتسدام ، وكانت علاقاته العجيبة بملك بروسيا وبلاطه حديث أوروبا . وأخيراً حط رحاله فى فرنى ، حيث كان بمأمن من الاعتقال لشدة قربها من سويسرا ، وكان قد أصبح غنيا ومشهوراً، وامتد عمره حتى بلغ شيخوخة طالت إلى درجة عجيبة ، وأعجب ما فيها أنه لم يكن قط سليم البدن ، وقد شعر غير مرة بأنه مشرف على الموت ، ولكنه ظل محتفظا بقواه كاملة ، بل ازداد قوة ، بحيث شن حرباً سياسية اجتماعية فلسفية فريدة فى شدتها واتساع مداها . صاح ڤولتير : «اسحقوا العار!» فسمعته أوروبا كلها . ولو سمح له بالعودة إلى باريس، ولو أعيد إلى مايشبه الحظوة فى ڤرساى – وهذا إغراء لم يكن محصنا ضده قط – لكان من الجائز أن يفقد نفوذه الضخم . ولكن غباء آل بوربون ، وهو علم من أعلام العصر الكبرى ، ظل راسخاً إلى النهاية ، فبقى ڤولتير فى فرنى حتى دخل باريس دخول المنتصر قبل وفاته بقليل ، وكأنه عاهل مستقل للعقل ، أو إمبراطور للتهكم الماحق .

ولم يحدث قبله ولابعده أن سيطر كاتب على المجتمع كما سيطر ڤولتير على مجتمعه خلال الخمس والعشرين سنة الأخيرة من حياته. (كم مليوناً منا جلسوا فى حصص الرسم يصورون قالب الجبس على ذلك الوجه العجوز الساخر الذى تبدو عليه العفرتة!) وأقرب الكتاب السابقين إليه ، من هذه الناحية ، هو إرزمس . أما بعده فلم يبلغ جوته أو تولستوى مثل شهرته الغالبة كشخصيتين أوروبيتين ، وإن كانت عبقريتهما المبدعة أعظم ثراء . وقمة أناتول فرانس وبرناردشو ، وهما أشبه بنسختين شاحبتين منه. وكانت طاقته ووفرة إنتاجه فى ضخامة شهرته . فكانت المسرحيات والقصائد والحكايات الفلسفية والتواريخ والمقالات والرسائل تتدفق منه بالآلاف (المعروف منها ١٤,٠٠٠) فى سيل لاينقطع . ولم يكن الإيمان الهادىء بالعقل فى كل شىء هو الذى منحه هذه الطاقة الهائلة ، ولكنه مدين بجانب كبير منها للتناقضات العنيفة فى طبيعته ،

فقد كان رغم كل صفاته العظيمة لايتورع عن شيء ، وكان مغروراً وغيورا وكذاباً وشهوانيا . ولكن الطاقة التى انطلقت من انفجاراته الداخلية وُجهت نحو الدفاع عن العقل ، وتعقب الخرافة والتعصب والاضطهاد الدينى ، وكل سوء استخدام للسلطة ، وكل عقبة فى طريق البحث الحر والمناقشة الحرة ، وكل ادعاء من قبل السلطة الدينية أو الدنيوية بأنها فوق النقد ، وكل مايقال لتبرير الحرب . إن كرهه للحرب ، التى سخر منها وأدانها المرة بعد المرة ، ليبدو لنا الآن سخرية من سخريات التاريخ ، فقد ساعد ڤولتير على قيام الثورة الفرنسية ، التى ساعدت بدورها على قيام حروب أكبر وأكبر ، وأوسع مدى وأشد دموية من أية حرب شهدها عصره ، ومهدت السبيل عن طريق تسليح الشعب وفكرة الحرب الشاملة للمذابح الجماعية ونوبات الجنون العالمى التى شهدها عصرنا ، على نطاق يمكن أن يجنّ منه عشرة مثل ڤولتير . ولكن ڤولتير فى زمنه وإن كانت له لحظات جنونه قد حافظ على قدراته العقلية واستخدمها بنظام ونشوة ليصب سياطه على المظالم والامتيازات غير المعقولة والبذخ الجنونى فى الكنيسة والدولة والمجتمع . لقد كان من البداية إلى النهاية كاتبا ، لا حاجة له فى أكثر من قلم وورق ، ولكن أعماله وما تركت من أثر كانت من الضخامة بحيث يبدو لنا الآن ، كشخصية تاريخية ، أقرب إلى أن يعد بين رجال الأفعال العظماء منه إلى أن يعد كاتبا .

والحق أننا ، ونحن على مبعدة منه ، قد تبدو لنا أعماله الأدبية الخالصة مخيبة لظنوننا . يمكننا أن نغض الطرف عن «معجمه الفلسفى» بمجلداته السبعة ، وكل ماجرى هذا المجرى . وقد تحدثنا عن مسرحياته من قبل . أما نظمه فالجيد منه يجمع بين الفصاحة والذكاء والمعنى والخيال الرائق ، كل المزايا تقريبا ماعدا كونه شعراً . ونقده للمسرح دون نقد لسنج بدرجة واضحة . ومع أنه استطاع أن يكتب كلاماً جيداً وذكيا عن الأدب الذى فهمه ، فإنه لم يظهر امتيازاً خاصاً بنفاذ النظرة فى النقد ، كما أن هناك أدباً كثيراً لم يفهمه . وتآليفه التاريخية أجود ، وأولها «تاريخ شارل الثانى عشر» (ملك السويد) ، سنة ١٧٣١ ، وبعده بعشرين سنة «عصر لويس الرابع عشر» وهو أحق كتبه بالاهتمام ، وإن لم يكن آخرها ولا أشدها طموحا . وقد قيل - وهو قول على جانب من الحقيقة - إن كتابة التاريخ كما نعرفها اليوم تبدأ بهذين الكتابين ، ولاسيما تاريخ لويس وعصره . فمع المؤرخ ڤولتير نودع السير العتيقة المملة المحدودة عن الملوك وحروبهم ، ويبدأ المسح الشامل لأحوال البشر عموماً فى تحركاته وأساليب حياتهم، كما تعودنا أن نجد اليوم . وأسلوبه السهل فى وضوح ، المسترسل فى تحديد، أصيل وجديد فى هذا الموضوح مثل نظرته .

ومن المحتمل أن داڤيد هيوم ، وقد كان فى فرنسا سنة ١٧٣٤ ، أفاد كمؤرخ من اتساع أفق ڤولتير ووضوح عرضه ، وإن لم يفد منه كفيلسوف ، فإن فكره الفلسفى أبعد مدى بكثير من فكر ڤولتير . وبعد ذلك التاريخ المبكر كان هيوم فى باريس سنة ١٧٦٣ ، حيث تولى سكرتارية السفارة البريطانية ، وفى هذه الفترة أحرز هيوم أعظم انتصاراته الاجتماعية ، فلم يكن محاطا «بالفلاسفة» وحدهم بل بسيدات الصالونات اللامعات أيضا ، اللائى كن يصوبن نظراتهن البراقة – كما تقول الروايات – إلى محياه الاسكتلندى العريض الهادىء . وكان هذا الإقبال كله ، وإن أوقعه فى بعض المآزق الاجتمعية المركبة ، مناقضًا أشد المناقضة للإهمال الذى عاناه فى إنجلترا . ولعل هذا الفرق بين الإنجليز والفرنسيين فى معاملة الكتاب هو ماتشير إليه ملاحظات وقحة أبداها هوراس والپول لهيوم فى باريس : «نحن فى إنجلترا نقرأ كتبهم كما تعلم، ولكننا قلما نهتم بالكتّاب أنفسهم ، فنحن نرى أنهم ينالون جزاءهم وافيا إذا بيعت كتبهم ، ونفضل بالطبع أن نتركهم فى كلياتهم منزوين ، وبذلك نعفى أنفسنا من غرورهم ووقاحتهم.» وقد كانت هذه الملاحظة نفسها قطعة من الغرور والوقاحة ، لاتخلو من دلالة على غيرة والپول من نجاح هيوم ، ولكنها لم تكن بعيدة عن الصحة حين أبديت فى ١١ نوفمبر ١٧٦٦ ، ولاهى بعيدة عن الصحة اليوم . وقد كان فى هوراس والپول عرق قططى وعرق متغندر أيضاً ، ولكنه كان ذا حكم صائب ولاسيما فى الأمور العامة أكثر مما يقال عنه ، و«رسائله» تعريف رائع بالطبقة العليا وبعادات عصره وأحاديث الناس فيه ، وهى لم تفقد بريقها إلى اليوم ، بعكس بريق سيدات هيوم المعجبات اللائى انطوى عالمهن .

ولعل دراسات ڤولتير التاريخية أن تكون أقرب إلى ذوق عصرنا ، بميلها إلى الإيجاز والسرعة ، من أى مؤلِّف تاريخى آخر فى القرن الثامن عشر . ولكن هذا العصر يقدم لنا مؤرخاً أعظم من ڤولتير ، وأكثر تمثيلا لعصره أيضا . ذلك هو إدوارد جيبون ، وهو من أواخر رجال العصر ، ولكنه أحد أصواته الخالدة ، كما أن كتابه «انحدار الإمبراطورية الرومانية وسقوطها» واحد من آثاره الكلاسية الخالدة . إنه أشبه بموكب عظيم متعرج ، لايتوقف ولا يتعجل . ومع أن عصر العقل بلغ نهايته بينما كان جيبون عاكفا على كتابة المجلدات الأخيرة (والأقل قيمة بعض الشىء) من تاريخه العظيم، فإنه يظل هو وعمله راسخين فى ذلك العصر . فهكذا تبدو ألف سنة من أعمال البشر لعالم عقلانى ، تجمعت لديه معظم الوقائع . ولجيبون عيوب واضحة . فمن

المشكوك فيه أنه بدأ يفهم الشعور الدينى . وهذه الفجوة فى فهمه هى التى تجعل قصته عن ظهور المسيحية متحيزة وغير جديرة بالثقة رغم ذكائها الشيطانى. ثم إن هناك شيئا أشبه بمخالفة المعقول فى أسلوبه ، كما فى جيبون نفسه ، وكان رجلاً قصيراً سمينا ذا مشية سريعة. ولكن معرفة أوثق بكليهما تزيدنا احتراماً لهما . فقد أتم هذا الرجل عمله بنجاح عظيم ، كما لو أن بانياً شيد مدينة بيديه الاثنتين ؛ وكل ذلك بأسلوب فيه شىء من فخامة روما نفسها ولكنه مع ذلك أسلوب مرهف فيه سخرية ماكرة بحيث يناسب عصره ويمتعه ؛ أسلوب يبدو من السهل تقليده ولكن كل مايمكن هو أن يشوه ويمسخ ؛ أسلوب فيه شىء من الكلاسية يتفق مع موضوعه ولكنه شديد الالتصاق بشخصية المؤرخ . وفيما عدا المتعصبين ضد شكية جيبون الدينية ، سيظل كتابه «انحدار الإمبراطورية الرومانية وسقوطها» واحداً من أعظم الأعمال التاريخية التى أخرجها الإنسان الغربى .

لا ، لم تكن أعمال ڤولتير التاريخية - رغم جودتها - هى التى أكسبته تلك الشهرة الأدبية الواسعة . إنما ترجع هذه الشهرة إلى شكل أدبى أصبح الآن مهجوراً ولكنه كان رائجاً فى زمنه ، وهو الحكاية الفلسفية ، وغالباً ماكانت تتخذ من الشرق مسرحاً لها . وقد كان القرن الثامن عشر مفتوناً بالشرق ، كما يثبت الكثير من أثاثه وديكوراته ، ولعل الأصح أن يقال إنه كان مفتوناً بفكرته الخاصة الغامضة عن الشرق. ويرجع كتاب مونتسكيو «رسائل فارسية» إلى سنة ١٧٢١ ، وفيه جعل الزى الشرقى المصطنع غطاء لسخرية لاذعة أصابت غرضها كما لقيت نجاحاً شعبيا . ولعل ڤولتير تعلم اللعبة من مونتسكيو ولكنه أتقنها . وكذلك حاول أن يدخل نوعًا من التحسين على عمل سويفت بأن كتب «ميكروميجاس» حيث يهبط عملاق ضخم من سيريوس إلى الأرض ، ولكنه وإن بذ سويفت بمزيد من الحدة ووضوح النبرة الشخصية فإنه لا يملك قوة سويفت ووزنه : تلك السخرية المروعة الشاملة . ومع أن كتابات ڤولتير هذه تُقرأ كحكايات ممتعة - ولاسيما «زاديج» و«كانديد» - فإنها تبعد عن فن الرواية بمسافة كبيرة ، فهى لا تتحدث عن إناس فى مجتمع يمكننا أن نتعرف عليه ، وإنما هى أدوات يستخدمها للهجاء والسخرية ، فى شكل شعبى مقبول ، أو هى كتيبة المشاة فى جيشه الموجه لغزو الخرافة والتعصب والاستبداد والاضطهاد الدينى . (ولو كان ڤولتير حيا فى أيامنا هذه لكان من المرجح أن يجعل للقصص البوليسية نصيبا فى كتاباته، وهناك فصل فى «زاديج» يدل على قوة بطلة فى الاستنتاج ، ويوحى بأن تلك القصص

البوليسية كانت حرية بأن تبلغ مستوى عالياً من الجودة.) ورائعته فى هذا الشكل الأدبى هى ، دون شك ، «كانديد» ، التى يقال إنه كتبها فى بضعة أيام . ومن المرجح أنها تُقرأ وتُتَذوَّق فى وقتنا هذا على نطاق أوسع كثيراً مما كانت تقرأ وتتذوق فى القرن التاسع عشر ، فنحن اليوم لانجد صعوبة فى الإتيان بما يماثل أشد فقراتها تشاؤما . إنها عمل عجيب ، يستحيل تفسيره بأنه واحدة من هجماته فى حربه المستمرة . فهناك سخرية واضحة مما سماه ليبنتز «أفضل عالم ممكن» ؛ وهناك تهكمه المعهود الذى لاينى بالاضطهاد الدينى والحرب وما إليهما ؛ وهناك الفزع الآخر - ولم يكن هذه المرة من صنع الإنسان - الفزع الذى أحدثه زلزال لشبونة قبل وقت قصير . ولكن هناك فوق ذلك ، ووراء التهكم السهل الذى يجرى مع القصة متنقلا فى حركة سريعة من مصيبة إلى مصيبة - وهذا بذاته ضرب من السخرية - هناك أعماق من الاشمئزاز وضياع الآمال فاغرة أفواهها ، أعماق لايمكن تفسيرها كما نفسر كتاباته الفلسفية والهجائية المعهودة . إن ڤولتير لم يكن قط نصيراً للتفاؤل السهل - بل هو واحد من الأهداف الرئيسية التى يوجه إليها سهامه فى «كانديد» وغيرها - ولكنه كان يرى بوجه عام أن البشر إذا قاموا بإصلاحات معقولة فى الكنيسة والدولة ، ووضعوا حدا للاضطهاد ، واتخذوا منظمات عقلانية ونظرة تحررية ، وقدموا العقل على الهوى ، فقد يكون من الممكن أن يحيوا حياة طيبة . ولكن هذه الإمكانية - على مايبدو - تختفى فى «كانديد». فالبشرية نفسها يغلب عليها الفساد ، بل هى أعرق فى الشر مما قد يتخيله الكثيرون من أشد الناس إيمانا بالخطيئة الأولى . ومايتركه الناس لايسمونه ، ليزهر حينا ، تأتيه جائحة فتدمره وتتركه خرابا . فأى نفع هناك إذن ، حتى لو فلح المرء بستانه فى عالم كانديد ، مادامت الكارثة واقعة لا محالة؟ إن إطلاعنا على هذا العالم لايسند قضية العقل والتسامح ، فإن ما يتطلبه احتماله هو رواقية صلبة أو حساسية مخدرة بصورة مستمرة . إن «كانديد» هى ڤولتير فى آخر مدى عقاله . وإذا قارنا نبرتها العامة وروحها بما نجده - مثلا - فى «مقال» عن التسامح» تبين لنا أن «كانديد» ليست وثيقة حرب ، أو هجمة من الهجمات ، إن صح هذا التعبير ، بل تهكم يفضى إلى اليأس المطلق . لقد بدأت «مقالة عن التسامح» بعرض لقضية كلاس ، (وهى فى الواقع مبنية على هذه القضية. (وكان جان كلاس رجلاً پروتستنتيا طيبا متقدماً فى السن ، اتهم زوراً بقتل ولده الكاثوليكى - الذى مات منتحراً فى الحقيقة - ثم عذب وأعدم ، ووقعت الأسرة كلها ضحايا للتعصب الهستيرى ، وقد ظل ڤولتير يدافع عن قضيتهم عدة

سنوات). إن «كانديد» هى عقلانية مضيئة تتكسر مثل قشرة رقيقة من الجليد لنطلع على الأعماق السوداء من تحتها . وهذه الأعماق وذلك اليأس يفسران شعبيتها التى عادت اليوم من جديد . ولكن الناس الذين يرحبون بها الآن لم يخوضوا بمفردهم معارك لانهاية لها ضد الخرافة والتعصب والاضطهاد الدينى كما فعل ڤولتير .

وإذا أخرجنا روسو ، الذى سنتحدث عنه فيما بعد ، فأهم شخصية فى عصر التنوير بعد ڤولتير هو بلاشك دنيس ديدرو . وقد كانت أهم أداة للتنوير هى «الانسكلوبيديا» ، التى بدأت كمشروع للنشر مستعار من إنجلترا . فقد كانت هناك عدة محاولات سابقة لتزويد القراء بأعمال جامعة لفروع المعرفة ، اتخذت الشكل المعجمى غالبا . ولكن «السيكلوبيديا أو المعجم الشامل للفنون والعلوم» الذى أخرجه افرايم تشامبرس سنة ١٧٢٨ فى مجلدين كان أكثر طموحا وأحسن تنظيما من كل ماسبقه لأنه استخدم طريقة الإحالات . أما العمل الفرنسى «الإنسكلوبيديا أو المعجم المصفّى للعلوم والفنون والصناعات» فكان أشد طموحا من سابقه الإنجليزى ، وإن انطلق منه ، فقد بلغ ٢٨ مجلداً فيما بين سنتى ١٧٥١ و١٧٦٥ . وقد صودرت مجلداته الأولى على الفور ، ومن ثم تابع وجوده سرا . وقد ساهم فيه جميع «الفلاسفة» ، ولكن الرجل الذى حمل معظم العبء فى تحريره وكتابة مواده كان ديدرو . ومن السهل إذا أردنا الدقة أن نقول ماذا لم يكن ديدرو . فهو لم يكن عالماً فى الواقع ، ولم يكن فيلسوفاً بالمعنى الاصطلاحى لهذه الكلمة ، ولم يكن روائياً أو كاتبا مسرحياً ذا موهبة عظيمة ، ولم يكن على التحديد أديباً ممتازاً ، وحتى أصدقاؤه كانوا يقرون بأنه لايزال فى حالة من التحمس والعجلة لاتسمح له بإصلاح عبارته . فما كان ليقتدر على كتابة التمهيد للانسكلوبيديا بإتقان كما فعل الرياضى دالمبير ، ولا كان يملك سلاسة أسلوب مارمونتل ، زميله فى كتابة مواد الإنسكلوبيديا ، الذى ظلت «حكاياته الأخلاقية» تقرأ على نطاق واسع فى أوروبا لسنين كثيرة ، والذى قدم فى ذكرياته - وقد كتبها حين تقدمت به السن - صورة شائقة جداً ، وإن تكن ظاهرة التحسين ، لحياة طفل فى الريف فى أوائل القرن الثامن عشر . ولكن ديدرو يبرز كأهم شخصية فى جماعته . وكأنما هو يمتد إلى عالمنا . فثمة أشياء كثيرة ، مهمة لدينا الآن ، نراها قد بدأت معه . فجهوده فى تحرير الإنسكلوبيديا ، ووضعه المركزى فى الجماعة ، وحماسته الهائلة للأفكار ، كل ذلك أوجد لديه شعوراً تلقائيا عميقا بالموضوعات القابلة لأن تنمى ، ولأن تتسع وتتعمق فى الدلالة . وهذا يفسر اتساع شهرته . ولئن كان من غير الممكن تحديد

مكانه – ومما باعد بينه وبين أن يعد من كبار الكتاب أن أجود أعماله لم تنشر نشراً صحيحاً إلا بعد وفاته بمدة طويلة – إن أهميته لعظيمة وإن تكن غير واضحة المعالم . فهو شخصية كبيرة وإن لم يقع عليها ضوء ثابت ، بل هى إما شبه ضائعة فى الغسق بين قرنين وإما مشرقة بومضة من ومضات العبقرية .

وإليك أمثلة توضح كيف يبدو أنه يمتد إلى عالمنا . فهو تعلم عند الآباء اليسوعيين، ولكنه تحول سريعاً إلى الإيمان بالله دون التمسك بعقيدة دينية خاصة ، ثم أصبح ماديا (بالمعنى الميتافيزيقى ، لا أنه كان ماديا بطبعه ، فقد كان حبَّه الفكَر) وملحداً . وكثير من أفكاره بعد ذلك تبدو ممهدة للمادية الجدلية التى حدد معالمها ماركس وإنجلز. ومع أنه أبعد مايكون عن نموذج المثقف الشيوعى ، لحماسته واندفاعه وعاطفيته ، فإن نقده المتنوع فيه رائحة «الواقعية الاشتراكية» التى يلتزمها النقاد السوفييت ، وأوضح مايكون ذلك فى نقده الفنى الدورى ، وهو لون من الصحافة يمكن القول إنه اخترعه ، وقد ظهر إلى الوجود بواسطة صديقه جريم ، وكان جريم هذا ألمانيا عاش فى باريس ، وظل يرتزق مدة طويلة بإرسال نشرة شهرية تحتوى على أخبار الأدب والفنون فى باريس إلى عدد من المشتركين ، معظمهم من الأمراء الألمان . وقد ساهم ديدرو فى هذه النشرة الثقافية بكتابة نقد لمعارض الصور فى «الصالون». وهذه المقالات النقدية لا ترتكز على نظرية جمالية واضحة ، ولا تعد من النقد الفنى الذى يلقى تقديراً فى الوقت الحاضر خارج دوائر «الواقعية الاشتراكية» ، ولكن حماسة ديدرو حين يمدح وحين يعيب ، وقدرته على التعبير عن سروره بما يراه صورة جميلة (كان شديد الاعجاب بجروز ، كثير الهجوم على بوشيه وفراجونار) أكسبتا نقده الفنى رواجًا عظيما عندما نشر ، حتى أن كارليل يشير إليه بعد سنين على أنه «النقد الفنى الوحيد الجدير بالقراءة» مع استثناء قليل من النقد الألمانى . أما فى المسرح فليس لمسرحيتيه أى قيمة ، فديدرو لم يكن كاتباً مسرحيا ، ولكن كان له فى هذا المجال – كما فى غيره – بعض الريادة ناقداً ومنظّرا ، وقد كتب لسنج أنه مدين بديدرو بتحول ذوقه نحو الواقعية ، وقد ترجم مسرحيتيه كما ترجم مقالته عن الشعر التمثيلى . وأحسن ماكُتب عن فن التمثيل فى القرن الثامن عشر هو ماكتبه ديدرو فى «الحقيقة الغائبة عن فن الممثل» ، ومداره على أن الممثل إنما يتمكن من تحريك جمهوره بأن يظل واعيا بنفسه مع إظهار الانفعال ، لا أن يدع الانفعال يتملكه كما كان يظن فى ذلك الوقت . وقد أحسن كذلك فى كلامه عن خطر المبالغة ، والقيمة الدرامية للصمت ،

وضرورة إيجاد توازن بين الممثلين عن طريق الاستمرار فى التجارب . ولم تكن تجاربه المباشرة فى الكتابة القصصية ناجحة . فقد حاول فى روايته «الراهبة» أن ينسج على منوال رتشاردسون ، واتبع خطى ستيرن فى «جاك القدرى» ، التى أعجب بها جوتة ، والتى تضمنت قصة واحدة على الأقل وفرت للكتاب من بعده عقدة جيدة ، وهى قصة انتقام مدام پومراى من عشيقها . ولكن إعجابة بهذين الروائيين ، وفهمه للتقنيات والاهتمامات الجيدة فى الرواية ، إلى جانب اهتماماته ومعلوماته عن كثير من الصناعات والحرف ، وقد اكتسبها من كتابة المقالات عنها فى «الإنسكلوبيديا»، هذا المزيج يوجد لدينا شعوراً بأنه يشير فعلا إلى الطريق الذى ستسلكه الرواية الواقعية الخالصة بعد مائة عام . بل إنه يشير فى واحد من أعماله العارضة التى لاتحصى - وهى أعجب أعماله - إلى هذا القرن الذى نعيش فيه .

هذا العمل «ابن أخى رامو» هو محاورة طويلة ، وإن كان يشار إليه أحياناً على أنه رواية . وله تاريخ عجيب . فبعد وفاة ديدرو بعشرين سنة قدم شلر إلى جوتة نسخة مخطوطة منه ، لعلة تلقاها من جريم ، وترجمها جوتة إلى الألمانية ثم أعادها إلى شلر. ولكن شلر مات بعد ذلك بقليل ، واختفت المخطوطة . وكان يظن لسنين كثيرة أن «ابن أخى رامو» لاتوجد إلا فى ترجمة جوتة الألمانية . ثم أظهرت ابنة ديدرو نسخة منها فى سنة ١٨١٢ ، ولكن كان هناك بعض الشك فى أصالتها . والواقع أن المخطوطة الأصلية لم تظهر الا سنة ١٨٩١ ، حين أزيلت جميع الشكوك حولها . ولكن لم يكن ثمة شك فى أى وقت من الأوقات لدى من يملكون القدرة على الحكم أن «ابن أخى رامو» هى رائعة ديدرو . نعم إن شكلها يدل على قدراته الفنية المحدودة ، فلو أن ڤولتير خطرت له هذه الأفكار لوجد شكلا أفضل لعرضها ، وربما كان هذا الشكل هو حكاياته الفلسفية . ولكن شكل الحوار ، الذى يمثل ديدرو فيه نفسه متحدثا إلى ذلك الوغد الوقح ابن اخى رامو ، قد يكون أكثر من مجرد وسيلة أدبية سهلة. فقد ساعده على أن يكتشف الجانب المظلم من عقله ، ويواجهه ، ويعبر عنه . على أن الحوار لم يكن كله على هذا المستوى من العمق . فبعضه لايزيد عن كونه هجوماً على أعداء «الإنسكلوبيديا» مثل فريرون وپاليسو. ويحتمل أن تكون النسخة الأولى من الحوار قد كتبت عقب ظهور كوميدية پاليسو التى سخر فيها من ديدرو وأصحابه ، وكان ذلك سنة ١٧٦٠ . وفى جانب منه كلام عن المنافسة الحادة بين المدرستين الفرنسية والإيطالية فى الموسيقى . والحق أن قسماً كبيراً من الحوار يتناول موضوعات جارية ، وأنه ممتع جداً ، ولكن الأصالة

والقوة والإشراق لايرجعان إلى هذا الجانب منه. لقد كان ابن أخى رامو شخصية حقيقية، وقد اتهم ديدرو فيما بعد بأنه أظهره فى صورة أسوأ كثيراً من حقيقته. ولايمكن أن يقول هذا شخص تذوق الكتاب ولو إلى حد ما . فابن أخى رامو هنا وإن اشترك فى بعض سماته وأسلوب حياته مع الشخصية الحقيقية هو من خلق ديدرو . والحوار فى ألمع لحظاته وأعظمها أصالة هو بين ديدرو الذى عرفه أصدقاؤه وعرفه الجمهور، بين الرجل الذى عرّض نفسه للعودة إلى الباستيل وظل يكدح سنين طويلة ليخرج «الإنسكلوبديا» ، الرجل الذى وقف حياته على التنوير ، وديدرو الآخر الذى لم يعرفه أحد ، «الذات الأخرى» ، الظل ، الذى يهمس ويضحك فى سره فى الظلام ، مثل مفستوفيليس . هنا نرى ظهر الوسام البراق . إن شيئا ماقد حدث لديدرو . لعله الأثر الذى انطبع فيه من حبه لصوفى ڤولان ، وكانت امرأة لا ككل النساء ، يمكنه أن يكون صريحا معها كل الصراحة – وهى حقيقة مهمة روعت كاتب سيرته الشديد الحياء، جون مورلى – وكان يستهويه منها مزاج من صفات الرجولة فيها . ومهما تكن تلك الأزمة ، فقد أخرجت هذا الحوار الخطير ، الذى خص اعترافات ذلك الطفيلى ومجادلاته الوقحة بكل ماهناك من الألمعية والجرأة والأصالة؛ ذلك الطفيلى الذى يعيش عالة على مجتمع هو نفسه قائم على النهب ومجرد من الحياء . وكأننا نلمح انكفاء وانحدارا نحو ظلمة أبدية فى الروح ، بعيدة بعد المشرقين عن الوجه اللامع لعقلانية ديدرو ، بتفاؤلها وغيرتها وضميرها الاجتماعى الحى ورغبتها الحكيمة فى عمل الخير. إنه عمل لايبدو منتميا إلى عصر العقل هذا ، ولا إلى العصر الرومنسى التالى وقد بدأ يتشكل ؛ كأنه يثبت قرنين من الزمان إلى زمننا هذا ، حين يبرز ماكان آنذاك راقداً فى الظلام ، يبرز طارفاً بعينيه ، كاشراً عن ابتسامة تحت أنوارنا الباهرة ، إذ يمكنك أن تلتقط نصف دستة من الروايات التى دارت فى السوق ولقيت إعجابا كبيراً ، فتجد الشخصية الرئيسية فيها هى بذاتها ابن اخى رامو ، لاتكاد تختلف إلا بتغيير الملابس وأسلوب الحوار ، مع تدنٍ فى الألمعية .

عاش ديدرو حتى أواسط صيف ١٧٨٤ , وكأنما كانت جميع عقول التنوير مجتمعة فيه ، تأخذ بحظ من حماسته وحرارة قلبه . وتروى عنه ابنته أنه قال فى آخر محادثة تتذكرها معه : «أول خطوة نحو الفلسفة هى ألا تصدِّق». وبعد ذلك بقليل وجهت إليه زوجته سؤالاً حين جلسوا للعشاء ، ولما لم تتلق جوابا نظرت إليه وإذا هو ميت . لعله كان السؤال الوحيد الذى لم يجب عنه ديدرو على مدى خمسين عاما . فقد حاول أن

يجيب عن جميع الأسئلة بطريقته المندفعة الجذابة ، ومع ذلك فقد استطاع أن يكتب حين تقدمت به السن ، وأراد أن يختم سلسلة من الملاحظات عن علم التشريح ثابر على جمعها عدة سنين : «ماذا أرى؟ أشكال . وماذا أيضا؟ أشكال . أما المادة فلا أعلم عنها شيئا . نحو نسير بين ظلال ، ونحن أنفسنا لأنفسنا وللآخرين ظلال» في ذلك الوقت كان العصر يقترب من نهايته ، وكانت «حديقة بوپ المنسقة» حيث عم النور ، قد تاهت معالمها ، وغطتها حشائش غريبة ، أخذت تزهر في وسطها أزهار قانية الحمرة، أو شاحبة البياض ، أزهار غامضة يرتفع من فوقها القمر ليلقي ظلالاً شبيهة بالوهم ، يضيع فيها العقل ويسود الخيال .



الكتاب الثالث

ملاحظات نحو تعريف الثقافة

تأليف

ت . س . إليوت

ترجمة

شكرى محمد عياد

مراجعة

عثمان نوية

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

NOTES TOWARDS A DEFINITION OF CULTURE

By

T. S. ELIOT

مقدمة المترجم

عنوان هذا الكتاب يشعرنا بأن صاحبه يلزم جانب الحذر فى عرض آرائه ، أو على الأقل يتظاهر بذلك . فهو لا يعدنا بنظرية عن الثقافة توضح علاقاتها وعوامل نموها أو تدهورها ، بل لا يعدنا بمجرد تعريف لها ، وإنما هى ملاحظات «نحو» تعريف الثقافة . على أننا سندرك من مقدمة الكتاب أن هدف الكاتب أكبر مما يدل عليه العنوان . فهو يصرح أن «السؤال الذى تضعه هذه المقالة هو : «هل هناك شروط ثابتة إذا تخلفت فليس لنا أن نتوقع قيام ثقافة راقية؟» ومعنى ذلك أنه يقدم لنا – بالفعل – نظرية، إن لم تكشف لنا عن عوامل نمو الثقافة فهى تكشف – على الأقل – عن بعض أسباب تدهورها . ولكننا نلاحظ أنه يتجنب استعمال تعبير مثل «العوامل الثقافية» أو «القوى الثقافية» فى صدد الحديث عن قيام ثقافة راقية، مفضلا على هذين التعبيرين تعبيراً آخر ، وهو «الشروط الثابتة» . والفرق بين هذه التعبيرات الثلاثة واضح : «فشروط» قيام شىء ما ، لا تستتبع بالضرورة قيام هذا الشىء ، وإن كان امتناعها يستتبع امتناعه، بعكس «القوى» و«العوامل» التى يتحتم أن يترتب عليها أثر ما . واختيار الكاتب للكلمة الأولى فى هذا السياق يدل على جملة أشياء :

يدل **أولا** على أن الثقافة فى نظره ليست نتاجا حتميا لقوى أو عوامل ، ويدل **ثانيا** على أنه لا يحاول أن يقدم حلولا لمشكلات ثقافية قائمة فعلا ، بل يحاول أن يرسم صورة للثقافة الراقية كما يتصورها .

ويدل **ثالثا** على أنه يقصد إلى نقد أفكار معينة عن الثقافة ، لا تلتئم مع هذه الصورة ، أو لا تراعى تلك الشروط .

وهذه النزعات الثلاث تجعل أسلوب الكتاب مزيجا من الجدل والطوبوية ، ونبرته نوعا من الهجوم الحذر ، الذى يحاول أن يهدم حصون العدو دون أن يكسب أرضا جديدة. على أن الكاتب شديد الوعى لنفسه ، شديد الأمانة مع قارئه ، فهو لا يزال بين الفينة والفينة يرد نفسه عن هجماته الجدلية وأحلامه الطوبوية جميعا إلى الموضوعية البحتة ، محاولا أن يلتزم تحليل الواقع ، وعلى الخصوص تحليل الألفاظ. ويحسن بالقارئ أن يتنبه من أول الأمر إلى أن كاتبنا يتنقل بين هذه المواقف الثلاثة : الموقف

الجدلى، والموقف الطوبوى، والموقف الموضوعى التحليلى ، لتتضح قيمة الأفكار فى كل حالة . والأمر سهل عندما يخلص الكاتب لموقف من هذه المواقف . ولكنه قد يمزج بينها، فيكون على القارئ أن يتبين امتزاج الحقيقة الموضوعية ، والخطأ الناتج عن افتراض لا مبرر له ، فى الفكرة الواحدة . وإليك بعضا من أبرز الأمثلة على ذلك :

فى الفصل الثانى ، «الطبقة والصفوة» ، يحاول إليوت أن يثبت أن الطبقة التى يتوارث أهلها الثروة والنفوذ ، ضرورية لازدهار الثقافة . والملاحظات الموضوعية التى يقوم عليها هذا الفصل هى :

١- أن تمايز الوظائف فى المجتمع ، بحيث تختص كل فئة بوظيفة معينة ، سمة تصاحب رقى الثقافة .

٢- أن هذا التمايز يجب ألا يحول بين اتصال الطوائف بعضها ببعض ، ليكون فى ثقافة المجتمع ككل ، ذلك الانسجام الذى يجعل لها وحدة .

٣- أن الثقافة تتوارث ، أى تنقل من جيل إلى جيل . وواضح أن هذه الملاحظات مجتمعة لا توصلنا إلى اعتبار قيام طبقة أرستقراطية على رأس المجتمع شرطا لازدهار الثقافة ، بل الأحرى أنها توصلنا إلى ضد هذه القضية - لو أخذنا بوجهة النظر المطلقة كما يفعل إليوت ، ولم نعط اعتبارا ما للظروف التاريخية - لأن وجود الطبقة الأرستقراطية على رأس المجتمع يجعلها تميل إلى احتكار الوظائف العليا فيه ، فيكون القيام بهذه الوظائف غير متوقف على كفاءة خاصة للقيام بها ، كما أن وجود هذه الطبقة بامتيازاتها الموروثة يجعل للبلد الواحد ثقافتين : ثقافة أرستقراطية وثقافة شعبية ، أى أنه يحول دون وحدة الثقافة . لهذا يضطر إليوت إلى أن يتصور ، فى مجتمعه الطوبوى ، «صفوة» و«صفوات» إلى جانب الطبقة الأرستقراطية . ثم لا يجد للطبقة الأرستقراطية وظيفة إلا «أن تحافظ على مستويات الآداب الاجتماعية وتوصلها، وهى عنصر حيوى فى ثقافة الفئة» ! وهذا تبرير عجيب ، وأعجب منه قوله فى فصل آخر (الفصل الثالث ، وموضوعه الإقليمية ، إلا أن الكاتب يعود ، بما يشبه تأنيب الضمير ، إلى موضوع الطبقات) إن المجتمع اللاطبقى ينبغى أن ينبت الطبقة دائما ، والمجتمع الطبقى ينبغى أن يميل إلى محو الفوارق بين طبقاته . ومعنى هذه الجملة أن إليوت فى تفكيره الطوبوى لا يستطيع أن يطمئن إلى فكرة مجتمع طبقى ، ولا إلى فكرة مجتمع لا طبقى .

مثل ثان على امتزاج الحقيقة الموضوعية بالزعم الباطل فى أفكار إليوت ، وهو بيانه لتأثير الاستعمار فى ثقافة الشعوب المستعمرة . فإنه لا يكاد يشير إلى تخريب الاستعمار للثقافة الوطنية ، حتى يعود فيؤكد أن هذا التخريب «لا يُدين الاستعمار نفسه بحال» ! كأنما يمكن الفصل بين الاستعمار وآثاره بهذه السهولة ، وكأنما جريرة تخريب الثقافة الوطنية هى كل ما ارتكبه الاستعمار من سيئات – لو أريد إحصاء سيئات الاستعمار . بل أن إليوت لا يكتفى بذلك حتى يهاجم أعداء الاستعمار ، مستنكرا «أن نقحم أنفسنا (أى المستعمرين الغربيين) على مدنية أخرى ونجهِّز أفرادها بمبتكراتنا الميكانيكية ونظمنا فى الحكم والتعليم والقانون والطب والمالية ، ونوحى إليهم احتقار عاداتهم واتخاذ موقف مستنير من الخرافات الدينية – ثم نتركهم لينضجوا فى الخليط الذى أغليناه لهم» . وليست «المفاخر» التى ينسبها إليوت إلى الاستعمار بأشد مغالطة من الفكرة الضمنية وراء هذا الاستنكار ، وهى أن ثقافة شعب من الشعوب يمكن أن يصنعها شعب آخر .

ومثل ثالث وهو رأى إليوت فى مبدأ «تكافؤ الفرص» . إلا أن التعصب هنا يعميه عن كل حقيقة موضوعية . فهو يسمى فكرة «أن كثيرا من الكفاءات الممتازة – بل كثيرا من العبقريات تُضَيَّع لنقص التعليم» أسطورة! وفى مقابل ذلك يبرر هجومه على مبدأ تكافؤ الفرص، بأن هذا المبدأ قد يخرج عباقرة فى الشر، كما يخرج عباقرة فى الخير . ولا أظن أن فى إمكان أحد أن يأتى بأسخف من هذه الحجة ، لأننا لو رتبنا عليها كل ما ينبغى أن يرتب لانتهينا إلى رفض الحياة نفسها لما فيها من شر . ولابد لنا أن نصل آخر الأمر إلى نتيجة هامة، وهى أنه مهما يكن من حرص إليوت على الموضوعية، بل مهما يكن من طوبويته ، فإن طابع التشاؤم هو الطابع الغالب على «ملاحظاته» . والشعور العام الذى يخرج به القارئ عن المؤلف ، هو أنه رجل يعيش فى غير عالمه . وطوباه ليست فى المستقبل بل فى الماضى ، فى انجلترا القرن الثامن عشر . وموقفه من التطور موقف جزع دائم (بالرغم من أنه يتحدث عن رقىٍّ الثقافة ، ولا يبدو ساخطاً حتى على الطابع الميكانيكى للحضارة الغربية الحديثة ، وخصوصا حين يتعلق الأمر «بفوائد» الاستعمار) فهو يقول – بعد ملاحظات موضوعية قيمة عن اختفاء بعض القيم فى الحضارات المتطورة : «والحق أن الشىء الوحيد الذى نثق من الزمن بإحداثه أبدا هو الخسارة ؛ أما الكسب أو التعويض فإنه يوشك أن يكون متصورًا دائما ، إلا أنه غير متيقَّن أبدا» . ويقرر فى موضع آخر أن «كل تطوير إيجابى فائق للثقافة هو دائما معجزة عندما يحدث» .

وإليوت يعبر بهذه الأفكار عن إيمانه الخاص ، وهو مزيج متناقض من الإيمان بقدرة الأرستقراطية والإيمان بالخلاص المسيحى . وهذا الإيمان الخاص هو الذى يجعله يزج فى جدله بمسلمات لا يلزم أن يسلِّمها له القارئ ، بل يحسن به أن يقف منها دائما موقف الشك . والحق أن الكاتب يساعده على ذلك . ففضلا عن أسلوبه الملىء بالاستدراك والاحتراس والجمل المعترضة ، بحيث يوحى إلى القارئ الفكرة وضدها فى وقت واحد ، ويعديه بموقف «المفكر الذى يفكر فى تفكيره» ، وهو الموقف المعقد الذى يتخذه فى هذه المقالة ، والذى يجعل لها صعوبة خاصة ، وجاذبية خاصة أيضا ، فضلا عن ذلك نراه يصرح بأنه غير مبرأً من الميل مع أفكاره السابقة . فهو يقول : «.... لا يوجد إنسان يمكنه أن يتخلص تخلصا تاما من وجهة النظر الدينية ، لأن المرء - آخر الأمر - إما مؤمن أو غير مؤمن . وإذا لا يمكن لأحد أن يكون مبرأً من الميل تماما كما ينبغى للاجتماعى المثالى أن يكون . وبناء على ذلك يجب على القارئ أن يحسب حسابا لأفكار المؤلف الدينية ، وليس هذا فحسب ، بل يجب عليه أيضا أن يختبر عقله وأفكاره هو نفسه (أى القارئ) ، وهذا أمر أشد صعوبة ، فلعله لم يمتحن عقله قط امتحانا دقيقا . وهكذا يجب على الكاتب والقارئ كليهما أن يحذرا افتراض أنهما مبرآن من الميل تماما» .

ويستطيع القارئ أن يتبين ثلاث أفكار رئيسية عن الثقافة تنتظم هذا الكتاب كله ، ولها قيمتها الموضوعية الكبيرة وإن تأثر الكاتب فى بعض تطبيقاتها بميوله الخاصة .

فأولى هذه الأفكار هى : فكرة الوحدة والتعدد فى الأنماط الثقافية . فهناك ثقافة إنسانية تنتظم البشر جميعا ، وهناك فى الوقت نفسه ثقافة محلية تميز أهل قرية ما عن أهل القرية المجاورة لهم . وبين هذه النوعية الصغيرة وتلك الوحدة الشاملة هناك درجات متفاوتة من الوحدة ، منها ما يجمع الإقليم أو القطر ، ومنها ما يجمع الفئات المتماثلة فى الأقطار المختلفة . ووجود الأنماط العامة وازدهارها ضرورى لوجود الأنماط النوعية وازدهارها ، كما أن العكس صحيح أيضا ، لأن الاتصال بين الأنماط الثقافية المختلفة يثرى كل واحد منها ، فى حين أن التراث الثقافى المشترك يزداد غنى بمساهمة الأنماط الثقافية المتنوعة فيه . وإليوت يتعمق هذه الفكرة ويحرص على بيان أن الوحدة الثقافية يجب أن تكون وحدة عضوية لا مجرد حاصل جمع الثقافات النوعية الداخلة فى تكوينها .

والفكرة الثانية هى : فكرة الارتباط بين الثقافة والدين . وهى فكرة لا أحسب أن أحدا من الباحثين ينكرها ، أو يستطيع إنكارها . إلا أن إليوت يؤكد هذا الارتباط تأكيدا يكاد يمحو الفرق بين الثقافة والدين ، أو يجعلهما مترادفين فى كثير من الأحيان. وكلام إليوت فى هذا الموضوع - على عظم خطره - إشارات خالية من التحديد . ويقرر هو نفسه : «إن ما حاولت التلويح به من نظرة إلى الثقافة والدين لجد عسير بحيث لا أحسبنى أدركه أنا نفسى إلا لمحا ، ولا أحسبنى واقفا على جميع دلالاته . وهى أيضا نظرة تنطوى على خطر الوقوع فى الخطأ فى كل لحظة ، لعدم التنبه إلى تغير فى المعنى الذى يكون لكلتا الكلمتين حين تقترنان على هذا النحو ، بصيرورتهما إلى معنى قد يكون لإحداهما بمفردها» .

وأهم من الخطر الذى يشير إليه إليوت ، خطرُ الاعتراف بالإبهام وإعطائه نفس المكانة التى نعطيها للمسلمات أو القضايا الثابتة ، بحيث نأخذ فى البناء عليه والاستنتاج منه ، فكأنما نبنى على أرض لا نعرف مدى صلابتها ، أو أين الأجزاء الصلبة فيها إن كانت ثمة مثل هذه الأجزاء .

والفكرة الثالثة هى : أن فى الثقافة جانبا كبيرا غير واع ، وتتصل بهذه الفكرة فكرة توارث الثقافة . ولاشك أننا إذا وسعنا مفهوم الثقافة - كما يريد إليوت - بحيث تدل على «طريقة الحياة» ، فيجب أن نسلم بهاتين الفكرتين . ولابد لنا أن نوسع مفهوم الثقافة على هذا النحو إذا شئنا أن نفهم النشاط البشرى على أنه كلٌ مترابط الأجزاء، وهذا ما يفعله الأنثروبولوجيون . وحين نسلم بذلك الجانب غير الواعى فى الثقافة نستطيع أن نفهم قيمة ارتباط أجزائها الواعية - من علم وفن وأدب - بالتراث غير الواعى المغمور فى باطن الفرد وباطن الشعب، كما نستطيع أن ندرك العلاقة بين الجانبين، وما يكون بينهما أحيانا من تعارض - كتعارض الوعى واللاوعى فى الفرد - وما يكون بينهما أحيانا أخرى من انسجام ، بحيث يستمد الأول من الثانى ، ويجد الثانى تحقيقه واكتماله فى الأول .

وبعد فهذه دعوة لك - أيها القارئ العزيز - أن تقرأ هذا الكتاب قراءة متأنية ، وتسبر غور أفكاره ، لتخلصها من تطبيقاتها الجزئية ، التى يشوبها الغرض فى كثير من الأحيان ، وتحصل على جوهرها الصادق . وأحسب أن هذا الكتاب قدير على أن يثير فى ذهنك أضعاف أضعاف ما يحتويه .. وأنت الرابح إذا ، ولو وجدت نفسك مع كاتبه على طرفى نقيض .

شكرى محمد عياد



تصدير

يرجـــع ابتـداء هــذه المقــالة إلى أربع سنوات أو خمس مـضت . فـقـد نشـر تخطيط تمهيدى لها ، تحت هذا العنوان نفسـه ، فى ثلاثة أعـداد متوالية من مـجلة The New English Weekly . وبنى على هذا التـخطيط بحث بعنوان «القوى الثقافية فى الجماعة الإنسانية» ظهر فى كتاب «مستقبل العالم المسيحى» الذى قام بإعداده موريس ب . ريكت (ونشرته مؤسسة فابر سنة ١٩٤٥) . والفصل الأول من الكتاب الذى أقدمه الآن يقوم على صورة منقحة من هذا البحث . أما الفصل الثانى فهو تنقيح لبحث نشر فى مجلة The New English Review فى أكتوبر ١٩٤٥

وقد ألحقت بالكتاب النص الإنجليزى لثلاثة أحاديث إذاعية وجهت إلى ألمانيا، وظهـرت تحت عنوان : Die Einheitder Eurpaeischen Kultur (وحـدة الثـقـافـة الأوربية) ، وقد نشر فى برلين (كارل هابل ، ١٩٤٦) .

وأنا مـدين فى هذه الدراسة كلها بوجه خاص لكتابات القس ف . أ. ديمانت والمستر كرستوفر دوسن والأستاذ الراحل كارل مانهايم . وإنى لأجد الاعتراف بهذا الدين على سبيل الإجمال أوجب ، لأنى لم أشر فى نص كتابى إلى الكاتبين الأولين ، ولأن دينى للثالث أعظم كثيرا مما يبدو من المناسبة الوحيدة التى ناقشت فيها نظريته.

وقد انتفعت كذلك بقراءة مقال للمستر دوايت مكدونلد فى مجلة Politics (التى تصدر فى نيويورك) عدد فبراير ١٩٤٤ . وعنوانها «نظرية للثقافة الشعبية» ، ونقد بدون توقيع لهذه المقالة فى المجلة نفسها ، عدد نوفمبر ١٩٤٦ . ويبدو لى أن نظرية المستر مكدونلد هى خير «بديل» رأيته لنظريتى ، إذا أريد الخيار .

ت . س . أ

يناير سنة ١٩٤٨

مقدمة

«أعتقد أن دراساتنا يجب أن تكون خالية من الغرض إلى أبعد حد . إنها تحتاج إلى أن تجرى بتجرد مثل الرياضة»

اكتون(*)

ليس غرضى من كتابة الفصول التالية أن أقدم مخططا لفلسفة اجتماعية أو سياسية، كما قد يتبادر إلى الذهن من نظرة سريعة إلى الفهرست، ولا أريد بهذا الكتاب أن يكون مجرد ذريعة لعرض ملاحظاتى حول موضوعات شتى . إنما قصدت أن أساعد فى تعريف كلمة، وهذه الكلمة هى «الثقافة» .

وكما أن المبدأ إنما يحتاج إلى التحديد بعد ظهور هرطقة ما ، فكذلك الكلمة لا تحتاج إلى هذا النوع من العناية إلا حين يساء استعمالها . وقد لاحظت بقلق متزايد تاريخ هذه الكلمة «الثقافة» خلال السنوات الست أو السبع الماضية . ولعلنا نجد من الأمور الطبيعية ذات الدلالة أن يكون لهذه الكلمة مكان هام فى لغة الصحافة أثناء عهد من التخريب الذى لا نظير له . ولا تنس أن ثمة كلمة أخرى تضاعف دورها ، وهذه الكلمة الثانية هى «المدنية» . ولم أحاول فى هذه المقالة أن أضع الحدود بين معنيى هاتين الكلمتين ، فقد انتهيت إلى نتيجة ، وهى أن أى محاولة كهذه لا يمكن أن تنتج إلا تمييزاً صناعياً خاصاً بهذا الكتاب ، يجد القارىء صعوبة فى تذكره ، ويشعر بالراحة فى التخلى عنه عندما يطوى الكتاب . والحق أننا قد نستعمل إحدى الكلمتين استعمالا غير قليل فى سياق تغنى فيه الكلمة الأخرى سواء بسواء ، كما أن هناك مواطن أخرى تليق بها إحدى الكلمتين دون الأخرى ، ولا أظن أن هذا يستوجب ارتباكا ، وفى مناقشتنا هذه قدر كاف من العقبات التى لا يمكن تجنبها ، يغنينا عن إقامة عقبات غير ضرورية .

(*) مؤرخ بريطانى مشهور . وضع أساس Combridge Modern History. الذى ظهر منه مجلد واحد قبل وفاته . (المترجم) .

فى أغسطس سنة ١٩٤٥ نشر نص مشروع قانون أساسى لمنظمة سمِّيت «منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة»[1] وقد حددت الفقرة الأولى غرض هذه المنظمة كما يلى :

١- أن تنمِّى وترعى الفهم المتبادل والتقدير المتبادل لحياة شعوب العالم وثقافتها ، وفنونها ، ودراساتها الإنسانية وعلومها ، باعتبار ذلك أساسا للتنظيم الدولى الفعال ، والسلام العالمى .

٢- أن تتعاون فى إمداد جميع الشعوب بحصيلة العالم من المعرفة والثقافة من أجل خدمة الحاجات البشرية المشتركة ؛ وفى ضمان إسهامها فى الاستقرار الاقتصادى، والأمن السياسى ، ورغد العيش بوجه عام، لشعوب العالم».

وليس يعنينى الآن أن استخلص معنى من هذه الجمل ، إنما استشهد بها لأوجه الاهتمام إلى كلمة «الثقافة» ، ولأنبه إلى أنه قبل العمل على تنفيذ هذه القرارات ينبغى أن نحاول معرفة ما تدل عليه هذه الكلمة الواحدة . وليس هذا إلا مثلا واحدا من أمثلة كثيرة يمكن إيرادها لاستعمال كلمة لا يشغل أحد نفسه ببحثها . إن هذه الكلمة تستخدم عادة بأحد طريقين : إما بنوع من المجاز ، عندما يعنى القائل عنصرا من عناصر الثقافة أو مظهرا من مظاهرها ، «كالفن» مثلا؛ وإما على أنها نوع من مثيرات الانفعال - أو مخدراته - كما فى الفقرة السابقة[2] .

(١) هى الهيئة التى اشتهرت باسم «اليونسكو» . **(المترجم)** .

(٢) يمكننا أن نقدم أمثلة لا تحصى على استعمال كلمة «الثقافة» من أناس لم يفكروا بعمق - كما يبدو لى - فى معنى الكلمة قبل استعمالها . ولعل مثلا واحدا آخر يكفى ، وهو من «ملحق التيمز التربوى» ، عدد ٣ نوفمبر ١٩٤٥ «ص ٥٢٢» .

«لماذا يجب أن ندخل فى خطتنا للتعاون الدولى أجهزة تعنى بالتربية والثقافة؟» كان هذا هو السؤال الذى وجهه رئيس الوزراء عندما ناب عن جلالة الملك فى تقديم تحيات جلالته إلى مندوبى ٤٠ دولة تقريبا ، وهم الذين شهدوا مؤتمر الأمم المتحدة فى لندن ، بعد ظهر يوم الخميس ، لتأسيس منظمة للتربية والثقافة .... وقد ختم المستر أتلى خطابه مؤكدا أننا إذا أردنا أن نعرف جيراننا فيجب أن نفهم ثقافتهم من خلال كتبهم وصحفهم وإذاعتهم وأفلامهم .

وقد أعلنت وزيرة التربية ما يلى :

«ها نحن مجتمعون معا : عمالا فى حقل التربية ، والبحث العلمى، وشتى حقول الثقافة. إننا نمثل أولئك الذين يعلمون، وأولئك الذين يكتشفون، وأولئك الذين يكتبون، وأولئك الذين يعبرون عن إلهامهم فى موسيقى أو فن .... وعندنا الثقافة أخيرا . قد يحتج البعض بأن الفنان والموسيقى والكاتب وكل من يشتغلون بالخلق فى الإنسانيات والفنون لا يمكن أن ينظموا لاتنظيما قوميا ولا تنظيما دوليا . فالفنان ، كما يقال ، يعمل =

وقد حاولت فى الفصل الأول من كتابى أن أميز بين الاستعمالات الثلاثة الرئيسية للكلمة وأبين ما بينها من صلات، وأوضح أننا حين نستعمل الاصطلاح على أحد هذه الطرق ، فيجب أن نفعل ذلك ونحن على وعى بالطريقين الآخرين. وحاولت بعد ذلك أن أكشف عن الصلة الجوهرية بين الثقافة والدين، وأوضح ما فى كلمة «العلاقة» من نقص حين تستعمل للدلالة على هذه العلاقة بالذات. وأول دعوى هامة أقيمها، هى أنه لم تظهر ثقافة ولا نمت إلا بجانب دين : ومن هنا تبدو الثقافة نتيجة من نتائج الدين ، أو الدين نتيجة من نتائج الثقافة، طبقا لوجهة نظر الناظر .

وفى الفصول الثلاثة التالية ، أناقش أمورا ثلاثة أراها شروطا ضرورية للثقافة. وأولها : البناء العضوى (ولا أعنى بذلك الوصف كونه منظما فحسب، بل كونه ناميا أيضا) ليساعد على الانتقال الوراثى للثقافة داخل ثقافة معينة، وهذا يتطلب استمرار الطبقات الاجتماعية. والشرط الثانى هو : ضرورة أن تكون الثقافة قابلة للتحليل، من الوجهة الجغرافية، إلى ثقافات محلية، وذلك يثير مشكلة «الإقليمية» . والشرط الثالث هو التوازن بين الوحدة والتنوع فى الدين – أى عمومية المبدأ مع خصوصية الطقوس والعبادات. ويجب ألا يعزب عن ذهن القارىء أنى لا أدعى استيفاء جميع الشروط الضرورية لوجود ثقافة مزدهرة، وإنما أبحث شروطا ثلاثة استرعت انتباهى[1]. كذلك

= ليرضى نفسه . ربما كان من الممكن الاحتجاج بهذا قبل الحرب . ولكن من يتذكرون منا ذلك الصراع فى الشرق الأقصى وفى أوربا فى الأيام التى سبقت الحرب العلنية يعلمون كم كان الصراع ضد الفاشية متوقفا على تصميم الكتاب والفنانين أن يحافظوا على صلاتهم الدولية حتى يستطيعوا أن يعبروا أسوار الحدود التى راحت تعلو بسرعة».

ومن العدل أن نعقب على ذلك بأنه لاخيار بين ألوان السياسيين حين يكون الأمر أمر حديث لغو عن الثقافة . فلو كانت انتخابات ١٩٤٥ قد جاءت بالحزب الآخر إلى الحكم لسمعنا فى هذه المناسبات نفسها أقوالا لا تختلف كثيرا عن الأقوال السابقة . فالاشتغال بالسياسة لا يتفق مع العناية الصارمة بالمعانى الدقيقة فى جميع الأحوال . ولذلك يحسن بالقارئ ألا يسخر من المستر أتلى أو من المأسوف عليها المس ولكنسون .

(١) فى ملحق مفيد لنشرة Christian News Letter الصادرة فى ٢٤ يولية سنة ١٩٤٦، نشرت المس مارجورى ريفز فقرة عظيمة الإيحاء عن «ثقافة الصناعة» . ولو وسعت معناها بعض الشىء لكان ما تقوله متفقا مع طريقتى فى استعمال كلمة «الثقافة» . فهى تقول عن الثقافة الصناعية، التى تعتقد بحق أنها يجب أن تقدم للعامل الشاب : «أنها تتضمن جغرافية الخامات والأسواق النهائية لتلك الصناعة ، وتطورها التاريخى ، ومخترعاتها وأساسها العلمى ، واقتصادياتها وما إلى ذلك». حقا أنها تتضمن هذا كله ، ولكن إذا كان لصناعة ما أن تستحوذ على اهتمام من العامل يتجاوز اهتمام عقله الواعى وحده ، فينبغى أن يكون لها أيضا طريقة فى الحياة خاصة بأهلها، لها أشكالها الخاصة من الاحتفالات والموضوعات. على أننى أشير إلى هذه اللمحة الهامة عن ثقافة الصناعة للدلالة على شعورى بأن هناك نويات أخرى للثقافة غير تلك التى عالجتها فى هذا الكتاب.

يجب أن يُتذكر أن ما أقدمه ليس مجموعة من التوجيهات لاصطناع ثقافة، فأننى لا أقول إننا إذا شرعنا فى تحقيق هذه الشروط وأى شروط أخرى معها كان لنا أن نتوقع مطمئنين تحسنا فى مدنيتنا، وكل ما أقوله هو أن غاية ما تؤدى إليه ملاحظتى أنك لن تجد، على الأرجح، مدينة راقية حيث تنعدم هذه الشروط .

وفى الفصلين الأخيرين من الكتاب محاولة لتخليص الثقافة من السياسة والتربية.

وأحسب أن بعض القراء سيستخلصون من هذه المناقشة نتائج سياسية. وأقرب من ذلك احتمالا أن عقولا معينة ستقرأ فيما كتبته تأييدا أو نقضا لمعتقداتهم وميولهم السياسية الخاصة . وليس الكاتب نفسه مجردا من معتقدات وميول سياسية، ولكن فرضها ليس من باله فى هذا المقام، وإنما الذى أحاول أن أقوله هو هذا : هاكم ما أراه شروطا جوهرية لنمو الثقافة وبقائها . فإذا كانت تتعارض مع أى إيمان حار لدى القارىء – إذا وجد من المستنكر مثلا أن تتعارض الثقافة مع المساواة، وإذا بدا له من المستفظع أن يكون لأحد «امتيازات بحكم مولده» – فلست أسأله أن يغير إيمانه، وإنما أسأله أن يكف عن التظاهر باحترام الثقافة . إذا قال القارىء: «إن الأوضاع التى أرغب فى تحقيقها هى أوضاع «خيِّرة» (أو «عادلة»[1] أو «حتمية») ، وإن كان لابد أن يؤدى هذا إلى مزيد من انحدار الثقافة، فيجب أن نقبل ذلك الانحدار» – فليس لى عليه من سبيل، بل إننى قد أجد نفسى فى بعض الظروف مضطرا إلى تأييده. ولو غلبت مثل هذه الموجة من الأمانة لكانت نتيجتها أن تبطل إساءة استعمال كلمة «الثقافة»، وأن يبطل ظهور هذه الكلمة فى غير مواطنها، وإنقاذ هذه الكلمة هو غاية أمانيَّ .

أما ما تجرى به العادة الآن، فهو أن كل من يدعو إلى تغيير اجتماعى، أو إلى تبديل فى نظامنا السياسى، أو إلى توسيع للتعليم العام، أو إلى تنمية للخدمة الاجتماعية، يزعم واثقا أن ذلك سيؤدى إلى تحسن وزيادة فى الثقافة. وربما وضعت

(١) يجب أن أضيف ، بين قوسين ، احتجاجا على إساءة استعمال التعبير الشائع «العدالة الاجتماعية». فقد تنتقل من معنى «العدالة فى العلاقات بين الجماعات والطبقات» لتعنى افتراضا بعينه عما ينبغى أن تكون عليه هذه العلاقات ، وقد يحدث أن نؤيد طريقة معينة فى العمل لأنها تمثل هدف «العدالة الاجتماعية» ، مع أن هذه الطريقة نفسها قد لا تكون عادلة إذا نظرنا إليها من وجهة نظر «العدالة» . إن تعبير «العدالة الاجتماعية» يستهدف لخطر فقدان مضمونه العقلى – وتحميله بحمل انفعالى قوى فى مكان هذا المضمون. وأظننى قد استعملت هذا التعبير أنا نفسى ، ولكنه يجب ألا يستعمل أبدا إلا إذا كان من يستعمله مستعدا لأن يحدد بوضوح معنى العدالة الاجتماعية فى رأيه ، ولماذا يراها عدلا؟ .

الثقافة أو المدنية فى المقدمة، فيقال لنا إن ما نحتاج إليه، ويجب أن نحصل عليه، وسنحصل عليه، إنما هو «مدنية جديدة» . وقد قرأت ندوة «للصنداى تيمز» سنة ١٩٤٤ (عدد ٣١ نوفمبر) يؤكد فيها الأستاذ هارولد لصكى ، أو الصحفى الذى كتب العناوين لحديثه، أننا خضنا الحرب الأخيرة من أجل «مدنية جديدة» . وهذا - على الأقل - هو ما قرره المستر لصكى بنفسه :

«إذا كان من المتفق عليه أن أولئك الذين يسعون إلى إعادة بناء ما يحب المستر تشرشل أن يسميه «بريطانيا التقليديّة» لا أمل لهم فى تحقيق هذه الغاية، فبناء على ذلك يجب أن توجد بريطانيا جديدة فى مدنية جديدة» .

وقد نغمغم «أننا لا نسلم بهذا الاتفاق» ولكن ذلك خارج عن موضوعى. فالمستر لصكى على قدر من الصواب، وهذا القدر هو أننا إذا فقدنا شيئا ما فقدانا نهائيا لا يمكن تعويضه . فيجب أن نعمل على الاستغناء عنه . ولكننى أحسب أنه عنى أكثر من هذا .

إن المستر لصكى مقتنع، أو كان مقتنعا، بأن التغيرات السياسية والاجتماعية المعنية التى يرغب فى إحداثها، والتى يعتقد أنها نافعة للمجتمع، سوف تنتج مدنية جديدة، نظرا لكونها تغيرات جذرية عميقة. وهذا أمر جد معقول. ولكن الذى لا يحق لنا أن نستنتجه بالنسبة إلى تغيرات المستر لصكى أو إلى أى تغيرات أخرى فى البناء الاجتماعى، ينادى بها أى إنسان، هو أن «المدنية الجديدة» نفسها شىء مرغوب فيه . فنحن - من جهة - لا يسعنا أن نعرف شيئا عما ستكون عليه هذه المدنية الجديدة، إذ أن ثمة أسبابا كثيرة أخرى تعمل فى تكوينها، غير تلك الأسباب التى نعلمها ، والنتائج التى تترتب على هذه الأسباب وتلك، حين يعمل بعضها مع بعض، كثيرة أيضا، بحيث لا يمكننا أن نتخيل كيف يكون شعورنا حين نعيش فى تلك المدنية الجديدة. ومن جهة أخرى سيكون الناس الذين يعيشون فى تلك المدنية الجديدة مختلفين عنا بحكم انتمائهم إلى تلك المدنية، وكذلك سيكونون مختلفين عن المستر لصكى. فكل تغير نحدثه يهيىء لقيام مدنية جديدة نجهل طبيعتها ، ونشقى بها كلنا على الأرجح. والواقع هو أن ثمة مدنية جديدة تظهر فى الوجود دائما أبدا، ولا شك أن مدنية اليوم حَرِيّة أن تبدو جديدة جدا لأى رجل متمدن فى القرن الثامن عشر ، ولا أستطيع أن أتخيل أشد دعاة الإصلاح حماسة أو تطرفا فى ذلك العصر قرير العين بمدنية اليوم لو رآها . فكل

ما يمكن أن يوجهنا الاهتمام بالمدنية إلى أن نعمله هو تحسين المدنية كما نعرفها، لأننا لا نستطيع أن نتخيل مدنية أخرى . على أنه قد وجد دائما أناسا يؤمنون بتغيرات معينة على أنها خير فى ذاتها، دون أن يشغلوا أنفسهم بمستقبل المدنية، ودون أن يجدوا من الضرورى تزيين ما يبتدعونه بزخرف وعود لا معنى لها .

إن هناك مدنية جديدة تصنع دائما. والأحوال التى نستمتع بها اليوم تبيِّن ما يحدث لآمال كل عصر فى أحوال أفضل. على أن أهم سؤال يمكننا أن نسأله هو : هل ثمة مقياس ثابت يمكننا به أن نوازن بين مدنية وأخرى، ويمكننا به أن نحدس شيئا عن ترقى مدنيتنا أو انحدارها؟ وعلينا أن نقر حين نوازن بين مدنية وأخرى ، وحين نوازن بين الأطوار المختلفة فى مدنيتنا، أنه ليس ثمة مجتمع واحد ولا عصر واحد من مجتمع يحقق كل قيم المدنية. فليست كل هذه القيم يمكن أن يتفق بعضها مع بعض، ولا يقل عن ذلك يقينا أننا حين نحقق بعض تلك القيم نفقد تقديرنا لبعضها الآخر. بيد أننا نستطيع أن نميز بين ثقافات عليا وثقافات دنيا، ونستطيع أن نميز بين التقدم والنكسة. ونستطيع أن نقرر بشىء من الاطمئنان أن عهدنا عهد انحدار، وأن مستويات الثقافة أدنى مما كانت عليه منذ خمسين سنة ، وأن دلائل هذا الانحدار ظاهرة فى كل ناحية من نواحى النشاط الإنسانى[1]. ولست أرى سببا يمنع من تبالغ انحلال الثقافة، ولا من توقع عهد على شىء من الطول يمكن أن يقال عنه أن بغير ثقافة ما . ثم يكون على الثقافة أن تنبت من الأرض ثانية، وعندما أقول أنها يجب أن تنبت ثانية من الأرض فلست أعنى أنها ستظهر إلى الوجود بفضل أى نشاط من قبل مهرجين سياسيين. والسؤال الذى تضعه هذه المقالة هو : هل هناك شروط ثابتة إذا تخلفت فليس لنا أن نتوقع قيام ثقافة راقية؟

وإذا نجحنا ولو بعض النجاح فى الإجابة عن هذا السؤال فيجب أن نحترس من وهم محاولة إحداث هذه الشروط من أجل ترقية ثقافتنا . فإن كان ثمة نتائج ثابتة نخرج بها من هذه الدراسة فمن المحقق أن إحدى هذه النتائج هى : أن الثقافة هى الشىء الوحيد الذى لا يمكننا السعى إليه عن عمد . فهى نتاج مناشط شتى على قدر من الانسجام ، يُزاوَل كل منشط منها كغاية فى نفسه : يجب أن يعكف الرسام على

(١) لتجد ما يؤكد هذا القول من وجهة نظر مختلفة أشد الاختلاف عن وجهة النظر التى اتبعت فى كتابة هذه المقالة انظر : Our Threatened Values بقلم Victor Gollancz (١٩٤٦) .

قماشه، والشاعر على آلته الكاتبة ، وموظف الدولة على إيجاد حل عادل لمشكلة مشكلة مما يرد إلى مكتبه ، وكل واحد من هؤلاء يعمل بحسب الموقف الذى يجد نفسه فيه . وحتى لو بدت هذه الشروط التى أتحدث عنها للقارئ مصورةً لأهداف اجتماعية طيبة، فيجب ألا يقفز إلى نتيجة أن هذه الأهداف يمكن تحقيقها بالتنظيم المقصود وحده . فتقسيم المجتمع تقسيما طبقيا هو أمر صناعى وغير محتمل إذا رسمته سلطة مطلقة ، واللامركزية تحت توجيه مركزى تناقض ، والوحدة الدينية لا يمكن أن تفرض على أمل أن تنشىء وحدة فى الإيمان، والتنوع الدينى الذى يطلب لذاته سخف. والنقطة التى يمكننا أن نصل إليها هى الاعتراف بأن هذه الشروط للثقافة «طبيعية» للكائنات البشرية، وأننا إذا لم نستطع أن نفعل شيئا لتشجيعها فإننا نستطيع محاربة الأخطاء الفكرية والأهواء النفسية التى تقف فى سبيلها، ثم علينا بعد ذلك أن نلتمس رقىّ المجتمع كما نعمل على رقينا أفرادا، أى بجزئيات صغيرة نسبيا. فإننا لا نستطيع أن نقول: «سأجعل من نفسى شخصاً آخر»، بل كل ما نستطيع أن نقوله هو : «سأترك هذه العادة السيئة، وأحاول أن أعتاد هذه الحسنة» . وكذلك لا يمكننا أن نقول عن المجتمع إلا «أننا سنحاول ترقيته فى هذه الناحية أو تلك، حيث يبدو الإفراط أو التفريط ظاهرين، ويجب فى الوقت نفسه أن نوسع أفق نظرنا بحيث نتجنب إفساد شىء حين نحاول إصلاح شىء غيره». بل إن هذا القول يعبر عن طموح أكبر مما يمكننا تحقيقه. فإن اختلاف ثقافة عصر ما عن العصر السابق له يرجع بهذا القدر نفسه، أو بأكثر منه، إلى ما نعمله تفاريق دون أن نفهم النتائج أن نتنبأ بها.

الفصل الأول

المعانى الثلاثة لكلمة "الثقافة"

تختلف ارتباطات كلمة «الثقافة» بحسب ما نعنيه من نمو فرد، أو نمو فئة أو طبقة، أو نمو مجتمع بأسره. وجزء من دعواى أن ثقافة الفرد تتوقف على ثقافة فئة أو طبقة، وأن ثقافة الفئة أو الطبقة تتوقف على ثقافة المجتمع كله، الذى تنتمى إليه تلك الفئة أو الطبقة. وبناء على ذلك فإن ثقافة المجتمع هى الأساسية، ومعنى كلمة «الثقافة» بالنسبة إلى المجتمع كله هو المعنى الذى يجب بحثه أولا. وحين تستعمل كلمة «الثقافة»[1] للدلالة على التصرف فى كائنات حية دنيا - كما هى الحال فى عمل البكتريولوجى أو الزراعى - فإن المعنى يكون واضحا إلى درجة كافية ، لأننا نجد اتفاقا تاما فى الرأى بالنسبة إلى الغايات التى يراد الوصول إليها، ويمكننا أن نتفق إذا وصلنا إليها أو لم نصل. أما حين تستعمل لترقية العقل البشرى والروح البشرية، فإن احتمال اتفاقنا على ما هى الثقافة يكون أقل. وتاريخ الكلمة نفسها، باعتبارها دالة على شىء يقصد إليه قصدا واعيا فى أمور البشر، ليس بالتاريخ الطويل. وكلمة «الثقافة» بمعنى شىء يتوصل إليه بالجهد المقصود، تكون أقرب إلى الفهم حين نتكلم عن تثقف الفرد، الذى ننظر إلى ثقافته منسوبة إلى أساس من ثقافة الفئة والمجتمع . وخير ما يمكن أن يبين الفرق بين الاستعمالات الثلاثة للكلمة أن نسأل إلى أى حد يكون وجود هدف واع هو تحصيل الثقافة شيئا له معنى بالنسبة إلى الفرد، والفئة، والمجتمع باعتباره كلا. ويمكن تجنب كثير من الاضطراب إذا امتنعنا عن أن نضع أمام الفئة ما لا يمكن أن يكون إلا هدفا للفرد، وأمام المجتمع باعتباره كلا ما لا يمكن أن يكون إلا هدفا لفئة .

(١) أى فى اللغة الإنجليزية ، حيث نجد أن معنى «الثقافة» فى الكلمة Culture معنى مجازى انتقلت إليه الكلمة من المعنى الحسى الأصلى وهو معنى الزراعة أو التربية (المادية) . ولهذا تدخل كلمة Culture فى تركيب كلمة الزراعة فى الإنجليزية، كما تستعمل لما يقوم به البكتريولوجى من «زرع» الميكروبات ونحوها . ونظير ذلك أن كلمة «الثقافة» فى العربية مجاز مأخوذ من تثقيف الرمح أى تسويته . (**المترجم**).

وقد ازدهر المعنى العام أو المعنى الأنثروبولوجى لكلمة «الثقافة» – كما استخدمه أ.ب. تايلور مثلا فى عنوان كتابه «الثقافة البدائية»[1] – بمعزل عن المعنيين الآخرين، ولكننا إذا كنا ننظر فى مجتمعات بلغت درجة عالية من النمو، ولا سيما مجتمعنا المعاصر، فيجب أن ننظر فى العلاقة بين المعانى الثلاثة . وعند هذه النقطة تدخل الأنثروبولوجيا فى علم الاجتماع. وقد جرت عادة رجال الأدب والأخلاق على أن يتحدثوا عن الثقافة بالمعنيين الأولين، ولا سيما المعنى الأول، دون أن يصلوا بينهما وبين المعنى الثالث. وأول مثل يحضرنا لهذا الاختيار هو ما فعله ماتيو أرنولد فى كتابه «الثقافة والفوضى». فأرنولد معنى أولا بالفرد و«الكمال» الذى ينبغى أن يسعى إليه. صحيح أنه فى تقسيمه المشهور «البرابرة والسوقة والعامة»[2] يعنى بنقد الطبقات، ولكن نقده مقصور على إدانة تلك الطبقات لنقائصها، فهو لا يتقدم إلى البحث عما ينبغى أن تكون عليه الوظيفة الصحيحة لكل طبقة، أو «كمال» كل طبقة. والنتيجة إذن هى حث الفرد الذى يريد أن يصل إلى ذلك النوع الخاص من الكمال الذى يسميه أرنولد «الثقافة» – حث مثل هذا الفرد على أن يعلو على نقائص كل طبقة، بدلا من أن يحقق أقصى ما يمكن تحقيقه من مثلها العليا .

وشعور القارىء الحديث بنحول ما تؤديه كلمة «الثقافة» عند أرنولد راجع – فى قسم منه – إلى خلو الصورة عنده من الأساس الاجتماعى . ولكنه راجع أيضا – على ما أظن – إلى أنه قد فاته وجه آخر من وجوه استعمالنا لكلمة «الثقافة» ، يضاف إلى الوجوه الثلاثة التى سبقت الإشارة إليها . فهناك أنواع شتى من الاكتساب يمكن أن نعنيها فى المناسبات المختلفة. قد نفكر فى تهذيب السلوك – أو «الذوق» و«الأدب»، وفى هذه الحالة نفكر أولا فى طبقة اجتماعية، وفى الفرد الممتاز على أنه ممثل لخير ما فى هذه الطبقة. وقد نفكر فى «العلم» والمعرفة الوثيقة بذخائر حكمة الماضى، وفى هذه الحالة يكون ذو الثقافة عندنا هو العالم. وقد نفكر فى «الفلسفة» بأعم معانيها – أى الاهتمام بالأفكار المجردة ، مع شىء من القدرة على معالجتها – وفى هذه الحالة قد

(١) المصطلح العربى الذى يستعمل عادة فى هذا المقام – مقام التحدث عن المدلول الاجتماعى أو العام للثقافة – هو مصطلح «الحضارة» . وهو خاص بهذا المعنى وحده ، دون المعنيين الآخرين اللذين يتحدث عنهما إليوت . (**المترجم**) .

(٢) عند أرنولد = الارستقراطية والطبقة المتوسطة والطبقة العاملة ، فى حال نقصها . «والسوقة» مستعملة هنا بمعناها الشائع، أى «أهل الأسواق» . (**المترجم**) .

نعنى من يسمى «بالمثقف» (مع ملاحظة أن هذه الكلمة تستخدم الآن استخداما مطاطا جدا، بحيث تشمل أشخاصا كثيرين لا يتميزون بثقافة العقل). وقد نفكر فى «الفنون»، وفى هذه الحالة نعنى الفنان والهاوى. ولكننا قلما نعنى هذه الأشياء كلها مجتمعة. فنحن لا نجد مثلا أن لفهم الموسيقى أو الرسم مكانا ظاهرا فى وصف أرنولد للرجل المثقف، ومع ذلك فلا أحد ينكر أن لاكتسابهما دورا فى الثقافة .

وإذا نظرنا إلى مناشط الثقافة المختلفة التى أوردناها فى الفقرة السابقة فيجب أن نستنتج أن الكمال فى أى واحدة منها دون الأخريات لا يمكن أن يسبغ الثقافة على أحد. فنحن نعلم أن السلوك المهذب بدون تعليم أو فكر أو حساسية للفنون يجنح بالمرء إلى آلية مجردة، وأن العلم بدون سلوك مهذب أو حساسية إنما هو حذلقة، وأن القدرة الفكرية مجردة من الصفات الأكثر إنسانية لا تستحق الإعجاب إلا كما يستحقه ذكاء طفل معجزة فى لعب الشطرنج، وأن الفنون بدون إطار فكرى زيف وخواء. وإذا كنا لا نجد الثقافة فى أى واحدة من هذه الكمالات بمفردها ، فإننا كذلك يجب ألا نتوقع فى أى شخص واحد أن يكون كاملا فى جميعها، وإذن نستنتج أن الفرد الكامل الثقافة هو محض خيال، ونبحث عن الثقافة لا فى فرد أو جماعة من الأفراد بل فى نطاق أوسع وأوسع، وننتهى أخيرا بأن نجدها فى هيئة المجتمع ككل. وهذه فكرة جد ظاهرة فيما يبدو لى، ولكنها كثيرا ما تغيب عن البال، فالناس يسارعون دائما إلى اعتبار أنفسهم أهل ثقافة على أساس إتقانهم لشىء واحد، فى حين أنهم لا تعوزهم نواح أخرى فحسب، بل لا يشعرون بهذه النواحى التى تعوزهم. فأى فنان من أى نوع كان لا يلزم من هذا السبب وحده أن يكون ذا ثقافة، ولو كان فنانا عظيما: فالفنانون كثيرا ما يكونون غير حساسين لفنون أخرى غير تلك التى يمارسونها، كما أنهم يكونون فى بعض الأحيان سيئى السلوك أو فقراء فى المواهب الفكرية. ليس الشخص الذى يضيف إلى الثقافة دائما «شخصا مثقفا»، مهما تكن قيمة ما يضيف.

ولا ينتج من ذلك أن الكلام عن ثقافة فرد أو فئة أو طبقة هو كلام لا معنى له. إنما نريد أن ثقافة الفرد لا يمكن أن تفصل عن ثقافة الفئة، وأن ثقافة الفئة لا يمكن أن تجرد من ثقافة المجتمع كله، وأن فكرتنا عن «الكمال» يجب أن تراعى المعانى الثلاثة للثقافة فى وقت واحد. وكذلك لا ينتج مما سبق أن الجماعات المعنية بكل من المناشط الثقافية فى مجتمع ما، مهما تكن درجة ثقافته، ستكون متمايزة ومنفصلا بعضها عن

بعض، بل على العكس : لا يمكن أن يتحقق التماسك الضرورى للثقافة إلا بالتداخل والمجاراة فى الاهتمامات، وبالمشاركة والتقدير المتبادل. فإن الدين لا يحتاج إلى هيئة من رجال الدين فحسب، يعرفون ما يعملون ، بل إلى هيئة من العابدين يعرفون ماذا يعمل.

ومن الواضح أن مناشط الثقافة المختلفة تتشابك تشابكا لا انفصام له فى الجماعات الأقرب إلى البدائية. فالدياك[1] الذى يمضى معظم الفصل من فصول العام فى قطع قاربه ونحته وتلوينه على النمط المطلوب للشعائر السنوية فى قطع رءوس الأعداء، يقوم بعدة مناشط ثقافية فى وقت واحد – تشمل الفن والدين كما تشمل الحرب البرمائية . وكلما ازدادت المدنية تعقيدا ظهر فيها مزيد من التخصص المهنى . فالمستر جون لايارد يقول عن جزر الهبريد الجديدة التى تعيش فى العصر الحجرى: أن بعض هذه الجزر يتخصص فى فنون وصناعات معينة، فتتبادل بضائعها وتعرض ما وصلت إليه من إتقان، وتنال الرضى المتبادل من أعضاء الأرخبيل. على أنه إذا كان أفراد القبيلة أو المجموعة من الجزر أو القرى ربما اتخذوا وظائف منفصلة – وأخصها وظيفتا الملك والطبيب الساحر – فإن الدين والعلم والسياسة والفن لا تتصور مجردة بمعزل بعضها عن بعض إلا بعد ذلك بمراحل . وكما أن وظائف الأفراد تصبح وراثية، والوظيفة الوراثية تجمد فى تميز طبقى أو طائفى، والتميز الطائفى يؤدى إلى صراع – فكذلك الدين والسياسة والعلم والفن تصل إلى نقطة يكون عندها صراع واع بينها من أجل الاستقلال أو السيادة . ويكون هذا الاحتكاك فى بعض المراحل وفى بعض المواقف حافلا بالخلق، ولا حاجة بنا فى هذا المقام إلى أن نبحث إلى أى حد يتسبب عن ازدياد الوعى وإلى أى حد يسببه . وقد يصبح التوتر داخل المجتمع توترا داخل عقل الفرد الأكثر وعيا كذلك. ففى «أنتيجونا»[2] يمثل اصطدام الواجبات – وهو ليس مجرد اصطدام بين التقوى والطاعة المدنية، أو بين الدين والسياسة، بل بين قوانين متعارضة فيما لايزال مركبا دينيا أخلاقيا – يمثل هذا الاصطدام مرحلة شديدة التقدم من المدنية . لأن الصراع يجب أن يكون ذا معنى فى تجربة المشاهدين قبل أن يجعله المؤلف المسرحى منطوقا، وقبل أن يلقى من الجمهور الاستجابة التى يحتاج إليها فن المؤلف المسرحى .

(١) الرجل من سكان بورنيو الأصليين . (**المترجم**) .

(٢) مسرحية «انتيجونا» للشاعر اليونانى سوفوكليس، حيث يدور الصراع حول تصميم أنتيجونا ابنة أوديب على دفن أخيها پولينيكس متحدية فى ذلك سلطة كريون حاكم المدينة الذى أمر بترك جثة پولينيكس فى العراء لأنه مات خائنا لوطنه . (**المترجم**) .

ومع تقدم المجتمع نحو التعقيد والتمييز الوظيفيين يمكننا أن نتوقع ظهور مستويات ثقافية شتى : أو باختصار تظهر ثقافة الطبقة أو الفئة . ولا أظن أن ثمة محلا للجدل فى أن هذه المستويات المختلفة يتحتم وجودها فى أى مجتمع مستقبل ، كما هو الحال فى أى مجتمع ماض. ولا أظن أن أشد دعاة المساواة الاجتماعية تحمسا يجادلون فى هذا، وإنما يدور اختلاف الرأى حول ضرورة انتقال ثقافة الفئة بواسطة الميراث – أى تكاثر كل مستوى ثقافى – أو إمكان الأمل فى إيجاد نظام ما للاختيار ، بحيث يصل كل فرد آخر الأمر إلى احتلال مكانه فى أعلى مستوى ثقافى تؤهله له استعداداته الفطرية . والذى يهمنا فى هذه النقطة هو أن ظهور فئات أكثر ثقافة لا يمر عديم الأثر على سائر المجتمع. فإن ظهور هذه الفئات هو نفسه جزء من عملية يتغير فيها المجتمع كله. ومن المحقق – وهذا الأمر يتضح على الأخص عندما ننظر إلى الفنون – أنه مع ظهور قيم جديدة ، وازدياد مظاهر العناية فى التفكير والحساسية والتعبير ، تختفى بعض القيم القديمة . ولا معنى لذلك إلا أنك لن تجد جميع مراحل التقدم مجتمعة ، وأن مدنية ما لا يمكن أن تنتج فى وقت واحد شعرا شعبياً عظيماً فى أحد المستويات الثقافية و«الفردوس المفقود» فى مستوى آخر. والحق أن الشىء الوحيد الذى نثق من الزمن بإحداثه أبدا هو الخسارة، أما الكسب أو التعويض فإنه يوشك أن يكون متصورا دائماً ، إلا أنه غير متيقن أبدا .

وإذا كان من الظاهر أن تقدم المدنية يستتبع ازدياد الفئات الثقافية المتخصصة، فإننا يجب ألا ننتظر خلو هذا التطور من المخاطر . فقد يأتى التفكك الثقافى على آثار التخصص الثقافى، وهو أقصى ما يمكن أن يعانيه مجتمع من تفكك جذرى . وهو ليس النوع الوحيد، أو ليس الوجه الوحيد الذى يمكن أن يدرس منه التفكك، ولكن أى يكن من هذه الوجوه سببا وأى يكن نتيجة فإن تفكك الثقافة هو أخطرها وأعزها على الإصلاح (وهنا بالطبع نتكلم عن ثقافة المجتمع كله أولا وبالذات) ويجب ألا نخلط بينه وبين مرض آخر، وهو التحجر الطائفى لما لعله كان فى البدء نظاما هرميا للوظائف فحسب، كما هو الحال فى الهند الهندوسية، وإن كان من الجائز أن لكلا المرضين سلطانا على المجتمع البريطانى اليوم. والتفكك الثقافى يوجد عندما ينفصل طبقان أو أكثر[1] بحيث

(١) ميزنا فى الترجمة بين الطبق والطبقة . فالطبق يقابل Stratum فى الأصل والمقصود به هنا المرحلة التاريخية التى تمثلها جماعة قد تتعاصر مع جماعات أخرى تمثل طباقا أخرى . أما الطبقة فتقابل كلمة class، ويقصد بها جماعة من الجماعات التى ينقسم إليها المجتمع لا على أساس تاريخى بل على أساس وصفى كالتشابه فى مستوى الحياة أو الاشتراك فى المصالح إلخ . (المترجم) .

يصبحان فى الواقع ثقافتين متميزتين، وكذلك عندما تنقسم الثقافة فى مستوى الفئة العليا أقساما يمثل كل منها منشطا واحدا من المناشط الثقافية. وإذا لم أكن مخطئا فثمة الآن فى المجتمع الغربى تفكك يحدث للطبقات التى تبلغ الثقافة فيها، أو ينبغى أن تبلغ، أعلى درجات نموها، كما أن هناك انفصالا بين طباق المجتمع. فالتفكير الدينى والعادات الدينية، والفلسفة والفن، كلها تميل إلى أن تصبح مناطق منعزلة تتعهدها فئات لا صلة بين بعضها وبعض. والحساسية الفنية تصاب بالفقر لفصلها عن الحساسية الدينية، والحساسية الدينية تصاب بالفقر لفصلها عن الحساسية الفنية، وأثارة «السلوك المهذب» تترك لقلة متبقية من طبقة آخذة فى الاختفاء، قلة لم يصقل الدين أو الفن حساسيتها، ولم تزود عقولها بمادة المحادثة الذكية، ولذلك فإن حياتهم ليس لها سياق يجعل لسلوكهم قيمة. والانتكاس فى المستويات العليا لا يعنى الجماعة التى يصيبها فحسب، بل يعنى الشعب كله.

إن أسباب الانحدار الشامل للثقافة معقدة بقدر تعدد الدلائل على هذا الانحدار. وبعض هذه الأسباب يمكن أن توجد فيما يسجله مختلف المتخصصين من أسباب لأمراض اجتماعية يمكننا تبينها بسهولة أكبر ، ويجب علينا أن نستمر فى التماس وسائل العلاج النوعية لها. على أننا لا نزال نزداد إدراكا لمدى انطواء مشكلات العلاقة بين كل جزء من العالم وكل جزء آخر على هذه المشكلة المحيرة : مشكلة الثقافة . فعندما نعنى بعلاقة الأمم الكبرى بعضها ببعض، وعلاقة الأمم الكبرى بالأمم الصغرى[1]، وعلاقة «الطوائف»[2] المختلطة، كما فى الهند ، بعضها ببعض، وعلاقة الأمم الأصلية بالفروع التى نشأت على أنها مستعمرات، وعلاقة المستعمر بالوطنى، والعلاقة بين الشعوب فى مناطق مثل جزر الهند الغربية، حيث أدى القهر أو الإغراء الاقتصادى إلى اجتماع أعداد كبيرة من أجناس مختلفة - فهناك وراء كل هذه المسائل

(١) تناول هذه النقطة - دون مساس لمعنى الثقافة - أ . هـ . كار فى كتابة Conditions of Peace (القسم الأول ، الفصل الثالث)، فهو يقول : «يجب أن نميز بين «أمة ذات ثقافة» و«أمة ذات دولة» إذا أخذنا باصطلاح نشأ فى أوربا الوسطى ، وهو اصطلاح خشن ولكنه مفيد . فوجود جماعة جنسية أو لغوية على قدر من الانسجام ، تربط بينها تقاليد مشتركة ومزاولة ثقافة مشتركة ، يجب ألا يدعو - ضربة لازب - إلى إقامة وحدة سياسية مستقلة ، أو المحافظة على هذه الوحدة». ولكن المستر كار معنى هنا بمشكلة الوحدة السياسية، أكثر من المحافظة على الثقافات أو كونها جديرة بالمحافظة عليها داخل الوحدة السياسية.

(٢) المراد هنا «الطوائف» بالمعنى العام ، أى الطوائف الجنسية أو الدينية communities لا نظام «الطوائف» الخاص بالهند castes، وهو نتاج تاريخى معقد، له ارتباط بالمهن كما أن له ارتباطا بالسلالات، ومداره تفاوت الجماعات المختلفة التى يتألف منها مجتمع واحد من حيث منازلها من «الشرف» . (**المترجم**) .

المحيرة - التى تستتبع قرارات يجب أن يتخذها رجال كثيرون كل يوم - مسألة ما هى الثقافة ؟ ومسألة ما إذا كانت شيئا يمكننا الهيمنة عليه أو التأثير فيه عن قصد. وتواجهنا هذه المسائل كلما ابتكرنا نظرية للتربية أو خططنا سياسة لها. فلو نظرنا إلى الثقافة نظرة جادة لرأينا أن الشعوب لا تحتاج فقط إلى طعام يكفيها (مع أنه حتى هذا يبدو أكثر مما نستطيع أن نوفره) بل تحتاج أيضا إلى طريقة خاصة مناسبة لطهوه، وإن من أعراض انحدار الثقافة فى بريطانيا لعدم المبالاة بفن إعداد الطعام. بل إن الثقافة يمكن أن توصف وصفا مختصرا بأنها ما يجعل الحياة تستحق أن تحيا. وهى التى تجعل الشعوب والأجيال على حق حين تقول وهى تتأمل آثار مدنية بائدة: إن هذه المدنية كانت تستحق أن توجد .

وقد سبق أن قررت فى مقدمتى أنه لا يمكن أن تظهر ثقافة أو تنمو إلا وهى متصلة بدين. ولكن استعمال كلمة «الصلة» هنا قد يوقعنا فى الخطأ بسهولة. ولعل الافتراض غير المحقق لعلاقة ما بين الثقافة والدين هو أهم نقط الضعف فى كتاب أرنولد «الثقافة والفوضى» . فأرنولد يوحى إلينا بأن الثقافة (كما يستخدم هذا الاصطلاح) أشمل من الدين، وأن الدين ليس إلا عنصرا ضروريا يعطى تكوينا أخلاقيا وشيئا من تلوين انفعالى للثقافة وهى القيمة النهائية .

ولعل القارىء قد لاحظ أن ما قلته عن نمو الثقافة، وعن أخطار التفكك عندما تصل ثقافة ما إلى مرحلة عالية من التطور، يمكن أن ينطبق أيضا على تاريخ الدين. فإن نمو الثقافة ونمو الدين فى مجتمع لا تؤثر فيه عوامل خارجية أمران لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، ويتوقف على ميل الناظر أن يحكم بأن رقى الثقافة سبب لتقدم الدين، أو بأن تقدم الدين سبب لرقى الثقافة. ولعل ما يدفعنا إلى اعتبار الدين والثقافة شيئين مختلفين هو تاريخ تغلغل الإيمان المسيحى فى الثقافة الإغريقية الرومانية، وهو تغلغل كانت له آثار عميقة فى تلك الثقافة وفى مجرى نمو الأفكار والعادات المسيحية على السواء. ولكن الثقافة التى اتصلت بها المسيحية الأولى (مثل البيئة التى نبتت فيها المسيحية) كانت هى نفسها ثقافة دينية فى دور الانحدار . ولهذا فإننا مع اعتقادنا بأن الدين الواحد يمكن أن يمد ثقافات شتى ، يحق لنا أن نسأل: إن كان من الممكن أن تظهر ثقافة ما إلى الوجود أو تحافظ على نفسها بدون أساس دينى. ولنا أن نمضى إلى أبعد من ذلك فنسأل: أليس ما نسميه «ثقافة» شعب ما ودين هذا الشعب مظهرين مختلفين لشىء واحد؟ إذ الثقافة فى جوهرها تجسيد (ونحن نستعمل هنا تعبيرا

مقاربا) لدين الشعب؟ ولعل وضع المسألة على هذه الصورة يلقى ضوءا على ما أبديته من تحفظات بشأن كلمة «الصلة» .

مع نمو المجتمع يظهر عدد أكبر من الصلاحيات الدينية والوظائف الدينية بدرجاتهما وأنواعهما، كما يظهر ذلك فى غيرهما من الصلاحيات والوظائف. ومن الملاحظ أنه فى بعض الأديان يصل التمايز إلى حد ظهور دينين فى الواقع : دين للعامة ودين للخواص. ولا خفاء فى مضار وجود «أمتين» فى الدين . وقد قاومت المسيحية هذا المرض خيرا مما قاومته الهندوكية. فالانقسامات الدينية فى القرن السادس عشر وما تلاها من تعدد الفرق يمكن دراستهما إما على اعتبار أنهما يؤرخان انقسام الفكر الدينى أو على اعتبار أنهما صراع بين فئات اجتماعية متعارضة - أما بوصفهما اختلافات فى المبدأ الدينى أو تفككا فى الثقافة الأوربية . إلا أنه مهما تكن هذه الاختلافات الواسعة فى المعتقد على مستوى واحد داعية للأسف، فإن الإيمان يمكنه - ويجب عليه - أن يجد مجالا لدرجات كثيرة من التقبل الفكرى والخيالى والعاطفى لمبادئ دينية واحدة، بقدر ما يمكنه أن يتسع لاختلافات كثيرة فى النظام والطقوس. وكذلك يمكن أن يكون للإيمان المسيحى تاريخ، إذا نظرنا إليه من الناحية النفسية باعتباره نظما من المعتقدات والمواقف فى عقول معينة متجسمة ، وإن يكن من الخطأ الجسيم أن نفترض أن القول بنموه وتغيره يتضمن إمكان وصول الكائنات البشرية إلى مزيد من القداسة أو مزيد من النور عن طريق التقدم الجماعى (نحن لا نفترض أن هناك تقدما حتى فى الفن على مدى فترة طويلة، ولا أن الفن «البدائى»، بوصفه فنا، أحط بالضرورة من الفن الأكثر تعقيدا). ولكن من سمات التطور - سواء أخذنا بوجهة النظر الدينية أم بوجهة النظر الثقافية - ظهور الشك : ولا أعنى به - كما هو ظاهر - الكفر أو التحطيم (ولا - من باب أولى - عدم الإيمان الناتج من الكسل العقلى) بل عادة فحص الأدلة والقدرة على تأجيل الحكم. فالشك سمة تمدن راق، ولو أنها حين تنحدر إلى البيرونية[١] فقد تؤدى إلى موت المدنية. فالشك قوة حيث البيرونية ضعف: لأننا لا نحتاج فقط إلى القوة لتأجيل الحكم بل إلى القوة لإبرامه .

(١) نسبة إلى بيرون Pyrrhon (و - ٢٦٠ ق.م.) فيلسوف يونانى ، أنكر إمكان وصول الإنسان إلى الحقيقة ، وقال إن أقصى ما يمكنه أن يطمح إليه هو تحقيق نوع من السعادة السلبية، بانتفاء كل اضطراب أو قلق . (**المترجم**) .

وفكرة أن الثقافة والدين هما مظهران لشيء واحد إذا أخذ كل لفظ منهما فى سياقه الصحيح ، فكرة تحتاج إلى شرح طويل . ولكننى أود أن أنبه أولا إلى أنها تهيىء لنا وسيلة لمحاربة خطأين يكمل كلاهما الآخر . وأشيعهما أن الثقافة يمكن حفظها وبسطها وتنميتها بغير دين . وهذا خطأ قد يشترك فيه المسيحى مع الكافر، ويحتاج نقضه على الوجه الصحيح إلى تحليل تاريخى بالغ الدقة، لأن الحقيقة لا تظهر من أول وهلة، بل ربما بدت الظواهر مناقضة لها: فقد تتلكأ ثقافة ما - وقد تنتج حقا بعض آياتها الكبرى، فى الفن وغير الفن - بعد انحلال الإيمان الدينى. والخطأ الثانى هو الاعتقاد بأن المحافظة على الدين ورعايته لا شأن لهما بالمحافظة على الثقافة ورعايتها، وهو اعتقاد قد يغلو حتى يؤدى إلى رفض الآثار الثقافية على أنها لهو يحول دون الحياة الروحية. ولنستطيع رد هذا الخطأ نحتاج كما نحتاج فى سابقه إلى أن ننظر نظرة بعيدة، وأن نرفض التسليم بأن الثقافة شيء يمكننا الإعراض عنه لأن الثقافة التى نراها هى ثقافة منحدرة ويجب أن أضيف أن هذه النظرة إلى وحدة الثقافة والدين لا تقتضى أن كل منتجات الفن يمكن قبولها بدون نقد، ولا هى تقدم معيارا به يستطيع كل امرىء أن يميز بينها تمييزا سريعا . فالحساسية الفنية يجب أن تمد إلى الإدراك الروحى، والإدراك الروحى يجب أن يمد إلى الحساسية الفنية والذوق المروض قبل أن نكون قادرين على الحكم على الفن بأنه منحل أو شيطانى أو عدمى. ينبغى أن يكون الحكم فى النهاية واحدا سواء أحكمنا على عمل فنى بمقاييس فنية أم دينية، وسواء أحكمنا على دين بمقاييس دينية أم فنية - وإن كانت نهاية لا يستطيع فرد واحد أن يصل إليها .

إن ما حاولت التلويح به من نظرة إلى الثقافة والدين لجد عسير بحيث لا أحسبنى أدركه أنا نفسى إلا لمحا ، ولا أحسبنى واقفا على جميع دلالاته. وهى أيضا نظرة تنطوى على خطر الوقوع فى الخطأ فى كل لحظة، لعدم التنبه إلى تغير فى المعنى الذى يكون لكلتا الكلمتين حين تقترنان على هذا النحو ، بصيرورتها إلى معنى قد يكون لإحداهما بمفردها . وإنما تصح هذه النظرة حيث نعنى أن الناس لا يكونون واعين بثقافتهم ولا بدينهم . فكل امرىء مهما يكن وعيه الدينى ضعيفا لابد أن يتألم من حين إلى حين للمتناقض بين إيمانه الدينى وبين مسلكه، وكل امرىء له ذوق أسبغته عليه الثقافة الفردية أو ثقافة الفئة لابد يشعر بقيم لا يمكنه أن يسميها دينية. وزيادة على كون «الدين» و«الثقافة» يعنيان أشياء مختلفة كل عن الآخر، فإنهما كليهما ينبغى أن

يعنيا للفرد وللفئة شيئا يسعيان إليه، لا شيئا يملكانه فحسب. ولكن ثمة وجها يمكننا أن نرى منه الدين على أنه كل طريقة الحياة لشعب من الشعوب، من المهد إلى اللحد، من الصبح إلى الليل، وحتى أثناء النوم، وطريقة الحياة هذه هى ثقافته أيضا. وفى الوقت نفسه يجب أن نقر بأنه عندما يكون هذا التطابق تاما فإنه يعنى فى المجتمعات القائمة فعلا ثقافة منحطة ودينا منحطا. فإن دينا عالميا هو - بالقوة إن لم يكن بالفعل - أسمى من دين يدعى أى جنس أو أمة الاختصاص به دون غيرهما، وإن ثقافة تحقق دينا يتحقق أيضا فى ثقافات أخرى هى - بالقوة على الأقل - أرقى من ثقافة تختص دون غيرها بدين من الأديان. فمن ناحية يجب أن نطابق، ومن ناحية أخرى يجب أن نميز.

وحيث إننا ننظر الآن من ناحية التطابق، فيجب على القارىء أن يذكر نفسه دائما - كما يحتاج المؤلف إلى أن يذكر نفسه - بسعة مدلول كلمة «الثقافة» هنا. فإنها تعنى جميع المناشط والاهتمامات المميزة لشعب ما: سباق دربى، سباق هنلى، يوم البحرية، الثانى عشر من أغسطس، مباراة نهائية على كأس، منضدة الأوتاد، لوحة السهام، جبن ونسليديل، الكرنب المشرح المسلوق، البنجر بالخل، كنائس القرن التاسع عشر القوطية، موسيقى الجاز[1]. ويستطيع القارئ أن يصنع شيئا من عنده. ومن ثم يكون علينا أن نواجه هذه الفكرة الغريبة: أن ما هو جزء من ثقافتنا هو أيضا جزء من ديننا الذى نعيشه.

ويجب ألا نتصور ثقافتنا على أنها موحدة كل التوحيد، وقد قصدت بالبيان الذى سردته أن أتجنب الإيحاء بهذه الفكرة. ولم يكن الدين الفعلى لأى من الشعوب الأوربية قط مسيحيا صرفا ولا أى شىء آخر صرفا. فهناك دائما أجزاء وآثار من إيمانات أقرب إلى البدائية، قد تمثلت درجة من التمثل، وهناك دائما ميل إلى معتقدات طفيلية، وهناك دائما انحرافات كما يحدث للوطنية، التى تتصل بالدين الطبيعى وتعد من ثم

(١) سباق دربى: سباق سنوى للخيل التى تبلغ سن ثلاث سنوات، منسوب إلى الايرل دربى الذى ابتدعه سنة ١٧٨٠، ويقام فى ابسوم قرب لندن. سباق هنلى: سباق سنوى للزوارق، بدء سنة ١٨٣٩، منسوب إلى بلد فى مقاطعة أكسفورد شير على نهر التيمز. الثانى عشر من أغسطس: يوم عطلة توقف فيه الأعمال، وهو عيد ابتداء صيد القطا فى إنجلترا. منضدة الأوتاد the pin table، ولوحة السهام dart board من ألعاب الحانات هناك. (المترجم).

مشروعة بل تشجع عليها الكنيسة، حين يبالغ فيها حتى تتحول إلى صورة ساخرة من الوطنية. وكم يسهل على شعب أن يحتفظ بمعتقدات متناقضة وأن يسترضى قوى متعارضة .

ولا شك أن ثمة ما يقلق فى هذه الفكرة حين ندع خيالنا يسرح فيها: فكرة أن ما نعتقده ليس فقط هو ما نفصح عنه ونعلنه، بل إن السلوك هو أيضا اعتقاد، وأن أكثرنا وعيا وتقدما يعيشون هم أيضا على المستوى الذى لا يمكن فيه تمييز الاعتقاد عن السلوك. فهذه الفكرة تضفى أهمية على أتفه ما نمارسه، وعلى ما نشغل به كل دقيقة من حياتنا، أهمية لا نستطيع أن نتأملها طويلا دون أن نفزع كما نفزع من كابوس. إننا حين نفكر فى صفة التكامل التى يتطلبها التفتح الكامل لحياتنا الروحية يجب أن نبقى على ذكر من إمكان الرحمة اللدنية ومثل القداسة حتى لا نسقط فى هوة اليأس. وعندما ننظر فى مشكلة التبشير بالإنجيل، وتنمية مجتمع مسيحى، يحق لنا أن نرتجف. فإن من البساطة التى تقرب من تشويه الحقيقة أن نعتقد أننا قوم أولو دين وأن غيرنا من الناس لا دين لهم. وقد نجد ما يدعو إلى الجزع الشديد فى فكرة أن الدين ثقافة على جهة من النظر، وأن الثقافة دين على جهة أخرى. وثمة ما يربك فى سؤالنا: أليس للشعب دين بالفعل، يلعب فيه سباق دربى وسباق الكلاب دوريهما؟ وكذلك فى تصورنا أن «الجيتر» والنادى الثقافى بعض دين رجل الكنيسة ذى المنصب السامى. ومما لا يستريح إليه المسيحيون أن يجدوا أنهم كمسيحيين لا يؤمنون إيمانا كافيا، بيد أنهم يشتركون مع كل امرىء آخر فى الإيمان بأشياء أكثر مما ينبغى، ولكن هذه نتيجة للتفكير فى أن الأساقفة جزء من الثقافة الإنجليزية، وأن الخيل والكلاب جزء من الدين الإنجليزى.

ومن المسلم به عادة أن هناك ثقافة، ولكنها ملك لقسم صغير من المجتمع، ويستتبع هذا الافتراض عادة إحدى نتيجتين: إما أن الثقافة لا يمكن إلا أن تكون شغل فئة قليلة، ومن ثم فلا مكان لها فى مجتمع المستقبل، وإما أن الثقافة التى كانت ملكا للقلة يجب أن توضع فى متناول كل إنسان فى مجتمع المستقبل. وهذا الافتراض وما يترتب عليه يذكرنا بكراهة المتطهرين (البيوريتان) لحياة الأديرة والزهادة. فكما تستنكر الآن تلك الثقافة التى لا تصل إليها إلا القلة، فكذلك كانت البروتستنتية المتطرفة تستهجن حياة العزلة والتأمل ، وتنظر إلى العزوبة باشمئزاز يكاد يعدل اشمئزازها من الانحراف الجنسى .

ولكى نفهم نظرية الدين والثقافة التى حاولت أن أعرضها فى هذا الفصل، يجب أن نعمل على تجنب الخطأين المتعاقبين: خطأ اعتبار الدين والثقافة شيئين منفصلين بينهما علاقة، وخطأ المطابقة بين الدين والثقافة. وقد تحدثت فى موضع سابق عن ثقافة شعب ما على أنها تجسيد لدينه. ومع أننى أدرك ما فى استعمال مثل هذه اللفظة السامية من اجتراء، فإننى لا أستطيع أن أفكر فى لفظة أخرى تعبر بمثل هذه الدقة عن القصد إلى تجنب «العلاقة» من ناحية «والتطابق» من ناحية أخرى . فكون دين ما حقا، أو ذا نصيب من الحق، أو باطلا، لا يقوم على المنجزات الثقافية للشعوب التى تعتنق هذا الدين، ولا يقاس بها. لأن ما يمكن أن يقال عن شعب ما أنه يعتقده، استدلالا بسلوكه، هو دائما - كما ذكرت - أكثر بكثير وأقل بكثير من إيمانه المعلن فى صورته الصافية. بل إن شعبا تكونت ثقافته مع دين ذى نصيب من الحق قد يعيش ذلك الدين (فى فترة من تاريخه على الأقل) بصدق أعظم من شعب آخر أتيح له هدى أقوم. فما يكون لنا أن نتحدث عن الثقافة المسيحية على أنها أعلى الثقافات إلا حين نتخيل ثقافتنا كما ينبغى أن تكون ، لو أن مجتمعنا مجتمع مسيحى حقا. إنما نستطيع أن نؤكد أن هذه الثقافة هى أرقى ثقافة عرفها العالم فى أى وقت حين نشير إلى جميع مراحل هذه الثقافة التى هى ثقافة أوربا. وحين نقارن ثقافتنا كما هى اليوم بثقافة الشعوب غير المسيحية فيجب أن نتوقع أننا سنجد ثقافتنا أحط من ناحية أو أخرى . ولا أستبعد إمكان أن تزدهر فى بريطانيا ثقافة أزهى مما تستطيع أن نقدمه اليوم، إن هى أتمت ردتها بإعادة تشكيل نفسها وفقا لوصايا دين أحط أو دين مادى . ولكن ذلك لن يكون دليلا على أن الدين الجديد حق، وأن المسيحية باطل. إنما يثبت أن أى دين، ما بقى، يعطى على مستواه معنى ظاهرا للحياة، ويقدم هيكلاً لثقافة، ويحفظ كتلة البشرية من الملل والقنوط.

الفصل الثانى

الطبقة والصفوة

قد يبدو مما سبق أن قررنا فى الفصل السابق عن مستويات الثقافة، أن أرقى أنماط المجتمعات البدائية تتسم بمزيد من التمايز فى الوظيفة بين أعضائها إذا قورنت بالأنماط الأدنى[1]. وإذا مضينا علوا فى المراحل فإننا نجد أن بعض الوظائف تعد أشرف من بعضها الآخر، ويساعد هذا التقسيم على نمو الطبقات، حيث يمنح الشخص مزيدا من الشرف ومزيدا من الامتياز، لا لمجرد كونه قائما بوظيفة، بل لكونه عضوا فى طبقة. وتكون للطبقة نفسها وظيفة، وهى رعاية ذلك القسم من ثقافة المجتمع الكلية، الذى يتعلق بتلك الطبقة. ويجب أن نحاول أن نبقى على ذكر من أن هذه الرعاية لمستوى معين من الثقافة هى - فى مجتمع سليم - مصلحة للمجتمع ككل لا للطبقة التى ترعاه فحسب . والتنبه لهذه الحقيقة جدير بأن يمنعنا من افتراض أن ثقافة طبقة «عليا» هى نافلة بالنسبة إلى المجتمع ككل ، أو إلى الأغلبية، ومن افتراض أنها شىء ينبغى أن تشارك فيه جميع الطبقات الأخرى على السواء، كما أنه جدير بأن يذكِّر الطبقة «العليا» ، بقدر ما تكون مثل هذه الطبقة موجودة، أن بقاء الثقافة التى تعنيها بوجه خاص يتوقف على سلامة ثقافة الشعب .

وقد أصبح من الأقوال السائرة فى الفكر المعاصر أن مجتمعا هذه صورته ليس بالنمط الأعلى الذى يمكننا أن نطمح إليه ، بل إن من طبائع الأشياء بالنسبة إلى مجتمع تقدمى أن يتغلب على هذه الفوارق فى وقت ما، وأنه فى قوة توجيهنا الواعى أيضا أن يوجِد مجتمعاً بلا طبقات، ومن ثم يصبح ذلك واجبا علينا أن نقوم به. إلا أنه مع شيوع القول بأن الطبقة - بأى معنى يحتفظ بارتباطات الماضى - سوف تختفى ،

(١) إننى حريص على ألا أتكلم عن تطور الثقافة البدائية إلى أشكال أعلى كما لو كان عملية عرفناها بالملاحظة. إننا نلاحظ الفروق، ونستنتج أن بعض هذه الثقافات قد تطور من مرحلة شبيهة بالمراحل الأدنى التى نلاحظها، ولكن مهما يكن استنتاجنا مقبولا فإننى لا أتعرض لذلك التطور هنا .

فثمة بعض العقول الأكثر تقدما فى الوقت الحاضر ترى أنه يجب الاعتراف ببعض الاختلافات بين الأفراد فى الصفات، وأن الأفراد الممتازين يجب أن تتشكل منهم جماعات مناسبة، تتمتع بسلطات مناسبة، وقد تتمتع أيضا بأنواع شتى من المكافآت وعلامات التشريف. وتتولى هذه الجماعات المشكلة من أفراد ذوى أهلية للحكم والإدارة توجيه الحياة العامة للأمة، ويقال عن الأفراد الذين تتألف منهم أنهم «قادة»، ويكون هناك جماعات تعنى بالفن، وجماعات تعنى بالعلم، وجماعات تعنى بالفلسفة، كما تكون هناك جماعات تتألف من رجال عَمل: وجميع هذه الجماعات هى ما نسميه بالصفوة.

وواضح أنه إذا كانت الحالة الحاضرة للمجتمع يوجد فيها ارتباط اختيارى بين الأفراد المتشابهين فى منازع التفكير، وارتباط مؤسس على المصالح المادية المشتركة، أو على الاشتراك فى العمل أو المهنة، فإن جماعات الصفوة فى المستقبل ستختلف عن كل الجماعات التى نعرفها من الصفوة فى أمر هام: وهو أنها ستخلف طبقات الماضى، وستنهض بوظائفها الإيجابية. وهذا التحول لا يُصَرَّح به دائما. فمن الفلاسفة من ينظرون إلى الفوارق الطبقية على أنها أمر لا يحتمل، ومنهم من ينظرون إليها على أنها سائرة إلى الموت فقط. وهؤلاء الأخيرون قد يتجاهلون الطبقة – فى يسر – حين يخطِّطون لمجتمع تحكمه الصفوة، ويقولون: «إن جماعات الصفوة سوف «تستمد من جميع قطاعات المجتمع». ولكن قد يبدو أنه مع إتقان وسائل تعرف الأفراد الذين سيكونون طوائف الصفوة فى سن مبكرة، وتربيتهم ليقوموا بدورهم المستقبل، واستقرارهم فى مراكز السلطة، سوف تصبح كل المميزات الطبقية السابقة مجرد ظل أو أثر، ويكون المميز الاجتماعى الوحيد للمنزلة قائما بين جماعات الصفوة وبين سائر المجتمع، إلا أن يوجد ثمة نظام للتفاضل والمكانة بين شتى طوائف الصفوة نفسها، وهو أمر ممكن الحدوث.

ومهما تكن الصورة التى يوضع فيها مذهب الصفوة معتدلة غير مستغربة، فإنه ينطوى على تغيير جذرى للمجتمع . فهو فى الظاهر لا يرمى إلى أكثر مما يجب أن نرغب فيه جميعا : أى إلى أن تُشغل جميع المراكز فى المجتمع بأولئك الذين هم أكثر صلاحية لأداء وظائف مراكزهم . فكلنا قد لاحظنا أفرادا يتولون مراكز فى الحياة لا تؤهلهم لها شخصيتهم ولا عقليتهم، وإنما وضعوا فيها بفضل تعليمهم الأسمى أو مولدهم أو قرابتهم. وما من رجل شريف إلا ويثيره مثل هذا المنظر. ولكن مذهب الصفوة ينطوى على أشياء أكثر جدا من علاج هذا الظلم. إنه يضع نظرة ذرية للمجتمع.

والفيلسوف الذى تستحق آراؤه عن موضوع الصفوة أقصى الاهتمام لقيمتها فى ذاتها ولما لها من تأثير هو الأستاذ الراحل الدكتور كارل مانهايم. بل إن الدكتور مانهايم هو الذى رسم حظوظ كلمة «الصفوة» فى هذه البلاد. ويجب أن أنبه إلى أن وصف الدكتور مانهايم للثقافة يختلف عن الوصف الذى قدمته فى الفصل السابق من هذه المقالة. فهو يقول («الإنسان والمجتمع» ص ٨١) :

«إن البحث الاجتماعى عن الثقافة فى مجتمع حر يجب أن يبدأ بحياة أولئك الذين يخلقون الثقافة، أى المثقفين ومكانهم فى المجتمع ككل» .

وتصورى للثقافة - على ما قدمت - هو أنها من خلق المجتمع ككل، إذ هى - من وجهة أخرى - ما يجعله مجتمعا . إنها ليست من خلق أى جزء واحد من ذلك المجتمع . وبناء على ما قدمته تكون وظيفة الجماعات التى قد يسميها الدكتور مانهايم «خالقة للثقافة»، أقرب إلى إحداث نمو جديد للثقافة من حيث التعقد العضوى: فتكون ثقافة فى مستوى أكثر وعيا، ولكنها لا تزال هى نفس الثقافة. وهذا المستوى الأرقى للثقافة يجب أن يعد قيِّما فى نفسه، ومثريا للمستويات الأدنى فى وقت معا: وبذلك تسير حركة الثقافة فيما يشبه الدورة، فتغذى كل طبقة الطبقات الأخرى .

وهذا وحده فرق على قدر من الخطر. وملاحظتى الثانية هى أن الدكتور مانهايم يعنى بأنواع الصفوة أكثر مما يعنى بالصفوة. فهو يقول فى «الإنسان والمجتمع» ص ٨٢ :

«يمكننا أن نميز الأنماط التالية من الصفوات : النمط السياسى، والمنظِّم، والمفكر، والفنان، والأخلاقى، والدينى. وفى حين ترمى الصفوتان السياسية والمنظِّمة إلى تكامل عدد كبير من الإرادات الفردية، نرى أن وظيفة الصفوات المفكرة والفنانة والأخلاقية الدينية هى أن تتسامى بتلك الطاقات الروحية التى لا يستنفدها المجتمع فى الصراع اليومى من أجل البقاء».

إن تقسيم الصفوات موجود فعلا إلى حد ما، وإلى حد ما هو أمر ضرورى وطيب. ولكنه - بقدر ما يمكننا ملاحظة وجوده - ليس أمرا طيباً تماماً. وقد أشرت فى موضوع آخر إلى أن من نواحى الضعف المتعاظمة فى ثقافتنا تزايد انعزال جماعات الصفوة كل عن الأخرى، بحيث انفصلت الصفوات السياسية، والفلسفية، والفنية،

والعلمية بعضها عن بعض، وخسرت كل منها خسارة فادحة بهذا الانفصال، لا لوقف التبادل العام للأفكار فحسب، بل لنقص تلك الاتصالات والتأثيرات المتبادلة على مستوى أقل وعيا، ولعلها أهم من الأفكار. ولذا فإن مشكلة تكوين الصفوات والمحافظة عليها وتنميتها هى أيضا مشكلة تكوين الصفوة والمحافظة عليها وتنميتها، وهذه مشكلة لا يتناولها الدكتور مانهايم.

ويجب أن أقدم لهذه المشكلة بالتنبيه إلى فرق آخر بين نظرتى ونظرة الدكتور مانهايم. فهو يلاحظ، فى سياق فكرة أوافقه عليها (ص ٨٥) :

«أن أزمة الثقافة فى المجتمع الديموقراطى الحر راجعة فى المحل الأول إلى حقيقة أن العمليات الاجتماعية الأساسية التى كانت فيما مضى مشجعة لنمو الصفوات الخالقة للثقافة ، أصبحت لها الآن نتيجة عكسية، أى أنها أصبحت عقبات فى سبيل تكوين الصفوات لأن قطاعات أكبر من السكان تقوم بدور إيجابى فى المناشط الثقافية».

وأنا لا أستطيع بالطبع أن أسلم بالعبارة الأخيرة فى هذه الجملة كما هى موضوعة. فعلى حسب نظرتى إلى الثقافة ينبغى أن يقوم مجموع السكان «بدور إيجابى فى المناشط الثقافية» – دون أن يشترك الجميع فى نفس المناشط أو على نفس المستوى. إنما معنى هذه العبارة، فى لغتى، أن نسبة متزايدة من السكان تعنى بثقافة الفئة . وهذا يحدث بواسطة التغير التدريجى للبناء الطبقى. وأظن أن الدكتور مانهايم يوافقنى على هذا. ولكن يبدو لى أنه يبدأ الخلط بين الصفوة والطبقة من هذه النقطة. فهو يقول (ص ٨٩) :

«إذا استرجعنا الأشكال الجوهرية لانتخاب الصفوات، التى ظهرت على مسرح التاريخ إلى الوقت الحاضر، أمكننا أن نميز ثلاثة مبادىء : الانتخاب على أساس الدم، والثروة، والكفاءة. فكان المجتمع الأرستقراطى، وخاصة بعد أن مكَّن لسلطانه، يختار صفواته طبقاً لمبدأ الدم أولا. وقد أضاف المجتمع البورجوازى إلى ذلك المبدأ، بالتدريج، مبدأ الثروة، الذى ثبت أيضا بالنسبة للصفوة المفكرة، من حيث كان التعليم ميسرًا، على اختلاف فى الدرجة، لأبناء الأغنياء وحدهم. نعم إن مبدأ الكفاءة قد اقترن بالمبدأين الآخرين فى عصور سابقة، ولكن الإضافة الهامة للديموقراطية الحديثة، طالما بقيت حازمة، هى أن مبدأ الكفاءة يقترب أكثر فأكثر من أن يصبح معيار النجاح الاجتماعى».

إننى على استعداد أن أسلِّم إجمالا بهذا التقرير لثلاثة عصور تاريخية. ولكننى أود أن ألاحظ أن ما يعنينا هنا ليس الصفوات بل الطبقات، أو - على التحديد - التطور من مجتمع طبقى إلى مجتمع لا طبقى. ويبدو لى أننا نستطيع أن نميز صفوة حتى فى مرحلة التقسيم البالغ الصرامة إلى طبقات. أم هل يسوغ لنا أن نعتقد أن فنانى العصور الوسطى كانوا كلهم رجالا من طبقة النبلاء، أو أن رجال الدين أو رجال الحكم كانوا كلهم يختارون تبعا لأنسابهم؟

لا أظن أن هذا هو ما يريدنا الدكتور مانهايم أن نعتقده، ولكنى أظن أنه يخلط الصفوات بذلك القسم المسيطر من المجتمع، الذى كانت تخدمه الصفوات، وتستمد منه صبغتها ويُلحق به بعض أفرادها. وقد جرت العادة بقبول التخطيط العام لتحول المجتمع فى الخمسمائة سنة الأخيرة أو نحوها، ولا غرض لى فى مناقشته، وإنما أود أن أقترح تخصيصا واحدا فثمة فرق ينطبق على إنجلترا خاصة فى مرحلة سيادة المجتمع البورچوازى (ولعل الأنسب أن يقال فى صدد الحديث عن هذه البلاد «مجتمع الطبقة المتوسطة العليا») . فمهما تكن هذه الطبقة قد بلغت من قوة السلطان - فإن القول الشائع الآن هو أن سلطانها آخذ فى الزوال - فما كانت لتصير كما صارت لولا وجود طبقة فوقها، تستمد منها بعض مثلها وبعض معاييرها، ويطمح أكثر أعضائها طموحا إلى بلوغ حالتها. وهذا يجعل الطبقة الجديدة مختلفة فى النوع عن المجتمع الارستقراطى الذى سبقها، وعن المجتمع الجماهيرى الذى يُنتظر أن يخلفها.

وهنا أصل إلى قضية أخرى فى كلام الدكتور مانهايم، يبدو لى أنها صادقة كل الصدق. فإن أمانته الفكرية تمنعه من إخفاء ظلام موقفنا الحاضر، ولكنه - بقدر ما استطيع أن أحكم - ينجح فى أن يوحى إلى معظم قرائه شعورا من الأمل النشيط، إذ يعديهم بإيمانه الحار بإمكانيات التخطيط. ولكنه يقول بوضوح تام:

«ليس لدينا أى فكرة واضحة عن كيفية العمل فى انتخاب الصفوة فى مجتمع جماهيرى مفتوح، لا اعتبار فيه إلا لمبدأ الكفاءة . ومن الممكن فى مثل هذا المجتمع أن يَحدُث تعاقب الصفوات بسرعة أكثر مما ينبغى، فيعوزه الاستمرار الاجتماعى الذى يرجع فى جوهره إلى اتساع تأثير الفئات السائدة اتساعاً بطيئاً وتدريجياً[(١)]».

(١) يشير الدكتور مانهايم بعد ذلك إلى ميل فى المجتمع الجماهيرى نحو التخلى عن مبدأ الكفاءة نفسه. وهى فقرة هامة، إلا أننى لا أرى من الضرورى الاستشهاد بها هنا، لأننى أوافقه على أن الأخطار التى أشار إليها فى الفقرة التى أوردتها أشد إثارة للقلق .

وهذا يثير مشكلة فى الدرجة الأولى من الأهمية بالنسبة لبحثى الحاضر. ولا أظن أن الدكتور مانهايم قد عالجها بشىء من التفصيل. وتلك هى مشكلة نقل الثقافة.

فمن الطبيعى أن نفصل نوعا خاصا من الظواهر حين نبحث فى تاريخ أجزاء معينة من الثقافة، مثل تاريخ الفن أو الأدب أو الفلسفة، وإن تكن قد وجدت حركة لوصل هذه الموضوعات وصلا أوثق بتاريخ اجتماعى عام، وقد أنتجت هذه الحركة كتبا شائقة قيمة، ولكنها فى الغالب لا تعدو أن تكون تأريخا لنوع واحد من الظواهر يفسر فى ضوء تاريخ نوع آخر من الظواهر، وتغلب عليه نظرة إلى الثقافة أضيق مدى من النظرة التى اتخذناها هنا. فالذى يجب علينا أن نبحثه هو الدور الذى تلعبه الصفوة والدور الذى تلعبه الطبقة فى نقل الثقافة من جيل إلى الجيل الذى يليه .

ويجب أن نذكِّر أنفسنا بالخطر الذى أشرنا إليه فى الفصل السابق: خطر المطابقة بين الثقافة وبين مجموع المناشط الثقافية المتميزة، وإذا تجنبنا هذه المطابقة فإننا لن نطابق أيضا بين ثقافة الفئة عندنا وبين مجموع مناشط الصفوات عند الدكتور مانهايم. فقد يدرس الأنثروبولوجى النظام الاجتماعى والاقتصاد والفنون والدين عند قبيلة من القبائل، بل إنه قد يدرس خصائصها السيكولوجية، ولكنه لن يقترب من فهم ثقافتها بمجرد الملاحظة التفصيلية لكل هذه المظاهر، وإدراكها مجتمعة، لأن فهم الثقافة معناه فهم الشعب، وهذا فهم يعتمد على الخيال. ومثل هذا الفهم لا يمكن أن يكون كاملا أبدا: لأنه إما أن يكون مجردا – فيفوت الجوهر – وإما أن يكون مُعاشا، فيميل الدارس إلى المطابقة الكاملة بين نفسه وبين الشعب الذى يدرسه، حتى ليفقد وجهة النظر التى جعلت دراسة هذا الشعب مطلوبة وممكنة. إن الفهم يتضمن منطقة أوسع من المنطقة التى يمكننا أن نكون على وعى بها، وليس فى مقدور المرء أن يكون خارج الشىء وداخله فى الوقت نفسه. وما نعنيه عادة بفهم شعب آخر هو بالطبع مقاربة للفهم تقف دون النقطة التى يبدأ الدارس عندها فى فقدان بعض جوهريات ثقافته هو . فالرجل الذى يمارس عادة أكل لحوم البشر ليفهم العالم الداخلى لقبيلة من أكلة لحوم البشر، يكون قد اشتطَّ بحيث لم يعد قادرا على أن يصبح واحدا من قومه حقا مرة أخرى[1] .

(١) فى رواية «قلب الظلام» لجوزيف كونراد إشارة إلى ما يشبه ذلك .

على أننى ما أثرت هذه المسألة إلا لأؤيد قولى بأن الثقافة ليست مجموع مناشط متعددة فحسب، بل هى طريقة فى الحياة. ومن ثم فإن الإخصائى العبقرى، الجدير كل الجدارة بأن يكون عضوا فى إحدى صفوات الدكتور مانهايم على أساس تفوقه فى مهنته، قد لا يكون واحدا من «الأشخاص المثقفين» الذين يمثلون ثقافة الفئة، وقد لا يكون – كما قلت من قبل – إلا مساهما عظيم القدر فيها . ولكن ثقافة الفئة كما تمكن ملاحظتها فى الماضى لم تكن قط مطابقة فى مداها للطبقة ، سواء أكانت طبقة أرستقراطية أم طبقة متوسطة عليا. فإن عدداً كبيراً جداً من أعضاء هاتين الطبقتين كانوا دائما ظاهرى النقص فى «الثقافة» . وأحسب أن مستودع هذه الثقافة فى الماضى كان هو الصفوة (بالأفراد)، التى كان القسم الأكبر منها مستمدا من الطبقة السائدة فى وقتها، ليكوِّن المستهلكين الأولين لأعمال الفكر والفن التى ينتجها أعضاء الأقلية، وهؤلاء يأتون من طبقات شتى، منها تلك الطبقة نفسها. وتكون بعض وحدات هذه الأكثرية أفرادا، وبعضها أسرا. ولكن أفراد الطبقة المسيطرة الذين يكونون نواة الصفوة الثقافية يجب ألا ينفصلوا بذلك عن الطبقة التى ينتمون إليها، فإنهم لولا عضويتهم فى تلك الطبقة لما كان لهم دورهم الذى يقومون به. فوظيفتهم بالنسبة إلى المنتجين هى أن ينقلوا الثقافة التى ورثوها، كما أن وظيفتهم بالنسبة إلى بقية طبقتهم هى أن يحفظوها من التحجر. ووظيفة الطبقة ككل هى أن تحافظ على مستويات «الآداب الاجتماعية» وتوصلها، وهى عنصر حيوى فى ثقافة الفئة[1]. ووظيفة الأفراد الممتازين والأسر الممتازة هى أن تحافظ على ثقافة الفئة، كما أن وظيفة المنتجين هى أن يغيروها.

فإذا كانت الصفوة مؤلفة من أفراد لا يجدون طريقهم إليها إلا من خلال تفوقهم الفردى، فإن الاختلافات بينهم فى الأساس ستكون من العظَم بحيث تربط بينهم مصالحهم المشتركة وحدها، ويفصل بينهم كل شىء آخر. ومن هنا يجب أن تكون الصفوة مرتبطة بطبقة ما، سواء أكانت عليا أم دنيا. ولكن طالما كانت هناك طبقات ، فالراجح أن الطبقة السائدة هى التى تجتذب هذه الصفوة إليها. أما ما يمكن أن يحدث فى مجتمع لا طبقى – وتصور ذلك أمر عسير جدا أكثر مما يظن الناس – فإنه يدخلنا فى منطقة التخمين . على أن هناك بعض التخمينات التى تبدو لى جديرة بالمحاولة .

(١) لاجتناب سوء الفهم فى هذه النقطة ينبغى أن يلاحظ أنى لا أزعم أن «الآداب العالية» شىء يختص به أى مستوى واحد من المجتمع. ففى المجتمع السليم يجب أن توجد الآداب العالية فى جميع المستويات . ولكننا كما نميز بين معانى «الثقافة» فى المستويات المختلفة، فكذلك نميز أيضا بين معانى «الآداب العالية» التى يدخل فيها قدر من الوعى .

إن القناة الأساسية لنقل الثقافة هى الأسرة . فلا إنسان ينجو تماماً من نوع الثقافة التى اكتسبها من بيئته الأولى، أو يتجاوز درجتها تماماً. ولا يجوز القول بأن هذه القناة هى قناة النقل الوحيدة ، التى لا يمكن أن يوجد غيرها، فإن أى مجتمع على شىء من التعقيد يلحقها ويصلها بمسالك أخرى لنقل التقاليد. وحتى المجتمعات الأقرب إلى البدائية يكون هذا حالها . وفى مجتمعات أكثر تمدنا - مجتمعات المناشط المتخصصة حيث لا يتبع كل الأبناء مهنة الأب - لا يخدم صبى الحرفة معلمه فحسب (أو على الأقل هذا هو المثل الذى يُطمَح إليه) ، ولا يتعلم منه فحسب كما يمكن أن يتعلم المرء فى مدرسة صناعية، بل يندمج فى طريقة حياة تقترن بتلك الصناعة أو الحرفة المعينة، ولعل السر المفقود فى الحرفة هو هذا: أن الذى يُنقَل فيها ليس مجرد مهارة، بل طريقة كاملة فى الحياة. وكانت الجامعات القديمة توصِّل الثقافة - وهى متميزة عن «المعرفة بالثقافة» ، فكان يفيد منها شبان لا يحصلون علما، ولا يكتسبون حبا للعلم ، ولا لفن المعمار القوطى ، ولا لطقوس الجامعة ورسومها. وأحسب أن الجمعيات ذات الطراز الماسونى تنقل هى أيضا ما يشبه ذلك : فإن شعائر الدخول هى أخذ إلى طريق حياة ، تُلُقِّىَ من الماضى ويراد استبقاؤه فى المستقبل، مهما يكن مداه محدودا. ولكن قناة الأسرة تظل أهم بكثير فى سائر قنوات نقل الثقافة ، وعندما تعجز حياة الأسرة عن القيام بدورها فيجب أن تتوقع انحدار ثقافتنا. والأسرة نظام يذكره بالخير كل إنسان تقريبا، ولكننا نحسن صنعا إذا تذكرنا أن هذه الكلمة قد تختلف فى سعة مدلولها. فهى فى العصر الحاضر لا تكاد تعنى أكثر من أعضائها الأحياء، وحتى عن الأعضاء الأحياء نادرا ما يذكر إعلان أسرة كبيرة أو ثلاثة أجيال ، فالأسرة العادية فى الإعلانات تتكون من أبوين وطفل أو طفلين . والشىء الذى يُرفع إلى منزلة الإعجاب ليس الولاء لأسرة ؛ بل الحب الشخصى بين أعضائها. وكلما كانت الأسرة صغيرة سهلت المبالغة العاطفية فى ذلك الحب الشخصى. ولكننى حين أتحدث عن الأسرة ، أعنى رابطة تستوعب فترة من الزمن أطول من هذه : أعنى ولاء للموتى مهما يكن ذكرهم غامضا، وبرا بمن لم يولدوا مهما يكن عصرهم بعيدا. فهذا التوقير للماضى والمستقبل أن لم يُرَبَّ فى الأسرة فلن يكون فى المجتمع إلا كلمة تقال . وهذا الاهتمام بالماضى يختلف عن غرور النسب وفخاره، وهذه المسئولية عن المستقبل تختلف عن مسئولية من يبنى البرامج الاجتماعية.

لذلك أميل إلى القول بأن المجتمع القوى ، تظهر فيه الطبقة والصفوة كلتاهما، مع بعض التداخل ، ودوام التفاعل بينهما. وتميل الصفوة – إذا كانت صفوة حاكمة ، ولم يكبت الدافع الطبيعى لتوريث عقب المرء السلطة والمكانة كلتيهما كبتا صناعيا – إلى أن تقيم من نفسها طبقة . وهذا التحول فيما أرى هو الذى يؤدى بالدكتور مانهايم إلى ما أعتبره سهوا منه . ولكن الصفوة التى تتحول هذا التحول تميل إلى فقدان وظيفتها بوصفها صفوة، لأن الصفات التى وصل بها أعضاؤها الأصليون إلى مراكزهم لا تنقل كلها إلى أعقابهم على السواء . ومن ناحية أخرى يجب أن ننظر ماذا عسى أن تكون النتائج عندما يحدث العكس، ويكون لدينا مجتمع تتولى صفواته وظائف الطبقة[1]. والظاهر أن الدكتور مانهايم قد اعتقد أن ذلك سيحدث، وقد دل على وعيه بأخطاره، كما يبدو من فقرة نقلتها عنه، بيد أنه لم يظهر استعدادا لاقتراح ضمانات محددة ضد هذه الأخطار .

وأزعُم أن حالة مجتمع بلا طبقات، تسوده الصفوات وحدها، هى حالة لا نملك أدلة وثيقة عليها . وأفترض أننا يجب أن نعنى بمثل هذا المجتمع. مجتمعا يبدأ فيه كل فرد بدون مزايا ولا معوِّقات، ويجد فيه كل إنسان طريقه إلى أصلح مكان يملؤه فى الحياة، أو يُوَجَّه إلى هذا المكان، وتشغل كل وظيفة بأصلح الناس لها، بفضل نظام يضعه أفضل المهندسين لمثل هذا الجهاز، ولا أظن – بالطبع – أن أشد المتفائلين يمكن أن يتوقعوا للنظام كل هذا القدر من النجاح، فإذا بدا بوجه عام أنه أقرب إلى وضع الأشخاص الصالحين فى الأماكن الصالحة من أى نظام سابق، فينبغى أن نكون كلنا راضين . وعندما أقول «تسوده الصفوات» بدلا من «تحكمه الصفوات» فأنا أعنى أن مثل هذا المجتمع ؛ يجب ألا يقنع بأن يحكمه الأشخاص الصالحون، بل يحرص على أن يرتفع أقدر الفنانين والمهندسين إلى القمة، ويؤثروا فى الذوق، ويقوموا بالأعمال العامة ذات الشأن، وكذلك يجب أن يفعل فى سائر الفنون والعلوم، ولعل من الواجب قبل ذلك كله أن يكون مجتمعا يستطيع أقدر العقول فيه أن يعبروا عن أنفسهم بالتفكير النظرى. ويجب ألا يعمل النظام كل هذا للمجتمع فى موقف معين، بل أن يستمر فى عمله، جيلا بعد جيل. فمن الحماقة أن ننكر أن صفوة ما تقوم بعمل جليل فى طور معين من نمو

(١) يريد إليوت: أن الطبقة فى الحالة الأولى تحاول أن تقوم بوظيفة الصفوة الحاكمة ، أما فى الحالة الثانية فالصفوة أو الصفوات تحاول أن تقوم بوظيفة الطبقة فى استمرار الثقافة. ولهذا فالحالتان متعاكستان . (**المترجم**) .

البلاد، ومن أجل غرض محدود. فقد تستطيع بطرد فئة حاكمة سابقة - *لعلها* كانت طبقة بعكس هذه الصفوة - أن تصلح الحياة القومية أو تجدد نشاطها. لقد حدثت مثل هذه الأشياء. ولكننا نفتقر إلى أدلة عن استمرار حكومة الصفوة، وما لدينا من أدلة على ذلك فهو غير مرض، ولابد أن يمر وقت طويل قبل أن يمكننا استمداد أى مثل من روسيا. فروسيا بلد بكر قوىٌ، وهى أيضا بلد كبير مترام، وستحتاج إلى فترة طويلة من السلم والنمو الداخلى. وثمة أشياء ثلاثة يمكن أن تحدث: فقد تظهر لنا روسيا كيف يمكن أن تنتقل حكومة مستقرة وثقافة مزدهرة بوساطة الصفوات وحدها، وقد ترتكس فى خمول الشرق، وقد تتبع الصفوة الحاكمة سبيل غيرها من الصفوات الحاكمة وتصبح طبقة حاكمة. وكذلك لا يمكننا أن نرتكن إلى أى دليل من الولايات المتحدة الأمريكية. فالثورة الحقيقية فى تلك البلاد لم تكن هى ما يسمى بالثورة فى كتب التاريخ، بل كانت نتيجة للحرب الأهلية، التى قامت بعدها صفوة من المتمولين، وازدادت سرعة التوسع والنمو المادى للبلاد، وعلا تيار الهجرة المختلطة، مصطحبا (أو مضاعفا) خطر التطور إلى نظام طائفى(1) ، وهو خطر لم يُدفع بعدُ تماماً. إن الأدلة المستمدة من أمريكا لم تنضج بعد بالنسبة لعالم الاجتماع. ودليلنا الآخر على حكومة الصفوة مستمد من فرنسا بوجه خاص. فقد كانت هناك طبقة حاكمة لم تعد حاكمة خلال فترة طويلة انفرد فيها العرش بالسلطة، فهبطت إلى مستوى المواطنين العاديين. أما فرنسا الحديثة فلم تكن لها طبقة حاكمة: فمهما يُقَال عن حياتها السياسية فى ظل الجمهورية الثالثة، فقد كانت على كل حال حياة غير مستقرة. وهنا يمكننا أن نلاحظ أنه حين تزاح طبقة سائدة بالقوة، مهما تكن قد أساءت فى القيام بوظيفتها، فإن وظيفتها لا تنتقل كاملة إلى أيدى طبقة أخرى. ولعل «*هجرة الوز البرى*»(2) ترمز *للضرر الذى ألحقته* إنجلترا بأيرلندة - ضرر إذا نظرنا إليه من هذه الناحية رأيناه أفدح من مذابح كرومويل، أو أىٍّ من *النكبات التى* يلذ للأيرلنديين تذكرها. ولعل إنجلترا قد أساءت إلى ويلز واسكتلندة أيضا باجتذاب طبقاتهما العليا برفق إلى مدارس خاصة معينة، أكثر

(1) أعتقد أن الفارق الجوهرى بين نظام الطوائف ونظام الطبقات هو أن أساس الأول فارق يؤدى بالطبقة المسيطرة إلى اعتبار نفسها «جنسا» ممتازا .

(2) Flight of the wild geese - وتعبير «الوز البرى» مستعمل هنا مجازا وتعرف الحادثة فى التاريخ الأيرلندى «بهجرة النبلاء» The Flight of the Earls إشارة إلى إبحار إيرل أوف تيرون والإيرل أوف تيركونل مع أسرتهما وأتباعهما ليلة ١٤ سبتمبر ١٦٠٧ قاصدين إلى أسبانيا خوفا من غدر الملك جيمس . (المترجم) .

مما أساءت إليهما بالمظالم التى يتحدث عنها القوميون فى البلدين (وبعض هذه المظالم خيالىٌ، وبعضها نتيجة سوء فهم) . على أننى أود هنا أن أعلِّق الحكم عن روسيا مرة ثانية . فلعل هذه البلاد كانت فى وقت ثورتها لم تتجاوز بعد مرحلة مبكرة من تطورها، بحيث قد يثبت أن إزاحة طبقتها العليا لم تكن غير معطلة لذلك التطور فحسب، بل كانت مشجعة عليه. على أن هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن إزالة الطبقة العليا فى مرحلة من التطور أكثر تقدما قد تكون نكبة على البلاد، وهذا أمر محقق عندما تكون تلك الإزالة راجعة إلى تدخل أمة أخرى .

لقد كان معظم حديثى فى الفقرات السابقة عن «الطبقة الحاكمة» و«الصفوة الحاكمة» . ولكننى يجب أن أذكِّر القارىء مرة أخرى بأننا حين نعنى بالطبقة وإزاءها الصفوة، فإنما نعنى بالثقافة الكلية لبلد من البلاد، وهذه تتضمن ما هو أكثر جدا من الحكومة. فقد نسلم بشىء من الثقة لصفوة حاكمة، كما كان الرومان الجمهوريون يسلمون السلطة إلى المستبدين، ما دمنا ننظر إلى غرض محدد فى أزمة – والأزمة قد تستمر طويلا . وهذا الغرض المحدد يجعل من الممكن أيضا أن نختار الصفوة، لأننا نعلم لماذا نختارها . ولكن بأى نظام نختار، إن أردنا طريقة لاختيار الأشخاص الصالحين الذين تتكون منهم كل صفوة، لمستقبل غير محدود؟ فإذا كان «غرضنا» هو أن نضع فى القمة أصلح الناس فى كل ميدان من ميادين الحياة، فإننا نحتاج إلى معيار نحكم به من هم أصلح الناس، وإن فرضنا معيارا فسوف يكون له تأثير خانق للتجديد. فإن كل عمل عبقرى سواء أكان فى الفن أم العلم أم الفلسفة يلاقى معارضة فى كثير من الأحيان.

وكل ما يعنينى الآن هو هل نستطيع بالتربية وحدها أن نضمن انتقال الثقافة فى مجتمع يظهر بعض المربين أنهم لا يبالون بالفروق الطبقية فيه، ويريد مربون آخرون أن يزيلوا منه الفروق الطبقية تماماً ؟ إن هناك، فى كل حال ، خطراً من تفسير «التربية» تفسيرا يسع أكثر مما ينبغى ويضيق عن كثير مما ينبغى : يضيق عن كثير مما ينبغى عندما يتضمن أن التربية مقصورة على ما يمكن تعليمه، ويسع أكثر مما ينبغى عندما يتضمن أن كل ما يستحق المحافظة عليه يمكن نقله بالتعليم. فما يمكن أن تنقله الأسرة فى المجتمع الذى يريده بعض المصلحين سيكون مقصورا على الحد الأدنى، ولاسيما إذا تولى الطفل نظام تربوى موحد «من المهد إلى اللحد» كما يأمل المستر هـ . دنت .

وإذا لم يصنَّف الطفل على أيدى الموظفين المنوط بهم أمر فرزه على أنه شبيه بأبيه تماماً ، فإنه سيربى فى بيئة مدرسية مختلفة كل الاختلاف – وأقول مختلفة ، ولا يعنى ذلك أن تكون أفضل بالضرورة، لأن كل البيئات المدرسية ستكون سواء فى الجودة – وسينشأ طبقا لما يعتبره الرأى الرسمى فى ذلك الوقت «القواعد الديموقراطية الصحيحة» . وبناء على ذلك ستتألف الصفوات فقط من أفراد لا يربط بينهم رباط مشترك سوى اهتماماتهم المهنية، دون تماسك اجتماعى، ودون استمرار اجتماعى، ولن يوحد بينهم إلا جزء من شخصياتهم، وذلك هو أكثر الأجزاء وعيا ، وسيلتقون كما تلتقى اللجان. ولن يكون القسم الأكبر من «ثقافتهم» إلا ما يشتركون فيه مع الأفراد الآخرين الذين تتألف منهم أمتهم .

إن الدفاع عن المجتمع ذى البناء الطبقى ، بدعوى أنه هو المجتمع «الطبيعى» على معنى من المعانى، لدفاع يغلب عليه الهوى إذا نحن سمحنا لأنفسنا بأن تأسرنا هاتان الكلمتان المتقابلتان: الأرستقراطية والديمقراطية. فالمشكلة كلها يساء وضعها حين نستعمل هاتين الكلمتين على سبيل التضاد. إن ما قدمته ليس «دفاعا عن الارستقراطية» – أى تأكيدا لأهمية عضو واحد فى المجتمع، بل الأصح أنه دفاع عن شكل للمجتمع تكون للارستقراطية فيه وظيفة خاصة وجوهرية، بقدر ما تكون وظيفة كل قسم آخر من المجتمع خاصة وجوهرية. فالمهم هو أن يكون للمجتمع بناء تتدرج فيه المستويات الثقافية تدرجا متصلا من «القمة» إلى «القاعدة»، ومن المهم أن نتذكر أنه لا ينبغى اعتبار المستويات العليا على حظ من الثقافة أكبر من حظ المستويات الدنيا، ولكن ممثلة لثقافة أكثر وعيا وأكثر تخصصا . وإنى لأميل إلى الاعتقاد بأنه لا بقاء لديمقراطية صحيحة إن لم تحتوِ على هذه المستويات المختلفة للثقافة. ويمكن أن ينظر لمستويات الثقافة أيضا على أنها مستويات للسلطة، إلى حد أن فئة صغيرة فى مستوى أعلى قد تكون لها سلطة مساوية لسلطة فئة أكبر فى مستوى أدنى ، فإنه مما تمكن إقامة الدليل عليه أن المساواة الكاملة معناها انعدام المسئولية الشامل، وفى مجتمع كهذا الذى أتخيله يرث كل فرد مسئولية أكبر أو أقل نحو الأمة، طبقا لما ورثه من مركز فى المجتمع – فتكون لكل طبقة مسئوليات مختلفة نوعا . فالديموقراطية التى يتساوى فيها جميع الأفراد فى المسئولية عن كل الأشياء هى ديموقراطية خانقة لذوى الضمائر، إباحية لغيرهم .

وهناك أسس أخرى يمكن الدفاع منها عن مجتمع ذى درجات، وعلى العموم فإنى آمل أن توصى هذه المقالة بخطوط فى التفكير لن أستكشفها بنفسى، ولكنى يجب أن أذكر القارئ دائما بحدود موضوعى. وإذا اتفقنا على أن الأداة الرئيسية لنقل الثقافة هى الأسرة، وإذا اتفقنا على أن المجتمع الذى بلغ حظا من التمدن يجب أن تكون فيه مستويات مختلفة من الثقافة، فبناء على ذلك يجب لضمان نقل ثقافة هذه المستويات المختلفة أن توجد فئات من الأسر ، تستمر كل منها على طريقة واحدة فى الحياة من جيل إلى جيل .

ومرة أخرى يجب أن أكرر أن «شروط الثقافة» التى أضعها لا يلزم بالضرورة أن تنتج المدنية الأرقى، وإنما الذى أقرره أنها حين تتخلف لا ينتظر أن توجد المدنية الأرقى.

الفصل الثالث

الوحدة والتنوع : الإقليم

« إن وجود شيء من التنوع بين المجتمعات البشرية أمر جوهرى لتوفير حافز ومادة لأوديسية[1] الروح البشرية . إن الأمم الأخرى ذات العادات المغايرة ليست أعداء بل هبات من الله. فالناس يتطلبون فى جيرانهم قرابة تكفى للفهم ، واختلافا يكفى لإثارة الانتباه ، وجلالا يكفى لبعث الإعجاب . »

أ . ن هوايتهد : العلم والعالم الحديث

من الأفكار التى تتردد فى هذه المقالة ، أنه لكى تزدهر ثقافة شعب ما ينغبى ألا يكون شديد الاتحاد ولا شديد الانقسام . ففرط الوحدة قد يكون ناشئا عن البربرية وقد يؤدى إلى الاستبداد ؛ وفرط الانقسام قد يكون ناشئا عن التحلل وقد يؤدى إلى الاستبداد أيضا . وكلا الطرفين يعوق اطراد النمو فى الثقافة . ولا يمكن تحديد الدرجة المناسبة من الوحدة ومن التنوع لكل الشعوب فى كل الأوقات ، وإنما يمكننا أن نورد بعض النواحى التى يكون تجاوز الحد أو القصور دونه خطرا فيها ، ونأتى بالأمثلة على ذلك ؛ أما ما يكون ضروريا أو نافعا أو ضارا لشعب معين فى وقت معين فأمر يجب أن يُترك لحكمة الحكيم وفراسة رجل الدولة . لا يصلحُ مجتمع خال من الطبقات ، ولا مجتمع يقوم على حواجز اجتماعية صارمة لا يمكن النفاذ منها . فينبغى أن يكون فى كل طبقة زيادة وحذف مستمران ، وينبغى أن تكون الطبقات كلها قادرة على الاختلاط فى حرية مع

(١) ملحمة هوميروس « الأوديسية » تصور - كما هو معروف - رحلة البطل أوديسيوس عائدا إلى وطنه بعد حرب طروادة وما صادفه من مخاطر ، وما عبره من عوالم غريبة . ولهذا يستعار اسمها لكل رحلة من هذا النوع .

(المترجم)

بقائها متميزة ؛ وينبغى أن يكون لها جميعا اشتراك « فى الثقافة فيما بينها ، يجعل بينها شيئا مشتركا أرسخ مما تشارك به كل طبقة نظريتها فى مجتمع آخر . وقد بحثنا فى الفصل السابق الأشكال الخاصة لنمو الثقافة عن طريق الطبقة ، وعلينا الآن أن نبحث فى الأشكال الخاصة لنمو الثقافة عن طريق الإقليم .

ولعلنا لسنا فى حاجة بعد تجربة الحرب إلى من يذكرنا بفضائل الوحدة من الناحيتين الإدارية والعاطفية . غير أنه كثيرا ما يُتصوَّر أن وحدة زمن الحرب ينبغى الاحتفاظ بها فى زمن السلم . فقد يمكننا أن نتوقع وحدة تلقائية فى العاطفة لا زيف فيها بين شعب مشغول بالحرب ، ولا سيما إذا بدت الحرب دفاعية صرفة ، أو أمكن إظهارها بهذه الصورة ؛ كما يمكننا أن نتوقع تكلفا لهذه الوحدة من جانب أولئك الذين لا يريدون إلا أن يتجنبوا الملامة ؛ وأن نتوقع من الجميع خضوعا لأوامر السلطات القائمة .

ومثل هذا الانسجام واسلاس القيادة هو ما نرجو أن نجده بين من يبقون أحياء بعد تحطم سفينة ، وهم فى قارب للنجاة يحمله الموج أنى شاء . وكثيرا ما يبدى الناس أسفهم لأن الوحدة والتضحية والإخاء التى تسيطر فى الحالة الطارئة لا تبقى بعد هذه الحالة . وقد يستنتج معظم من يشاهدون مسرحية بارى « كريتون العجيب »[1] أن التنظيم الاجتماعى فى الجزيرة كان صوابا ، والتنظيم الاجتماعى فى حاضرة البلاد خطأ ، ولعل مسرحية بارى تحتمل تفسيرا آخر ، ولكننا يجب أن نفرق على كل حال بين الوحدة الضرورية فى حالة طارئة ، وبين الوحدة المناسبة لنمو الثقافة فى أمة تنعم بالسلم . ويمكننا أن نتصور بالطبع أن فترة « السلم » قد تكون فترة إعداد للحرب ، أواستمراراً للأعمال الحربية فى شكل آخر ؛ وفى هذه الحالة تتوقع إثارة مقصودة للعاطفة الوطنية ، وتوجيها صارما من الحكومة المركزية . ولنا أن نتوقع فى مثل هذه الفترة أن توجَّه « الحرب الاقتصادية » بتنظيم حكومى دقيق ، ولا تترك لحروبٍ العصابات والغارات الفردية التى يقوم بها النشاط التجارى الخاص . ولكننى معنى هنا بنوع الوحدة المستحبة ودرجتها فى بلد يعيش فى سلام مع البلدان الأخرى ، لأننا

(١) تقوم عقدة هذه المسرحية على أن لوردا إنجليزيا وبناته الثلاث وكبير خدمه وشخصين آخرين تتحطم بهم سفينة ويعيشون على إحدى الجزر ، فتتغير العلاقات بينهم طبقا للظروف الجديدة ويصبح كبير الخدم لقوته الجسمية وذكائه العملى « ملك » الجماعة .

(المترجم)

إن لم نستطع أن نحصل على فترات من السلام الحقيقى فمن العبث أن نأمل فى الحصول على ثقافة بوجه ما . فنوع الوحدة الذى يعنينى لا تعبر عنه حماسة مشتركة ولا غرض مشترك ، لأن الحماسة والغرض هما دائما أمران عارضان .

إن الوحدة التى تعنينى يجب أن تكون وحدة لا شعورية إلى حد كبير . ومن ثم فلعل خير طريقة لتناولها هى النظر فى ضروب التنوع النافعة . وسأتناول هنا التنوع الإقليمى . من المهم ألا يشعر الإنسان بأنه مواطن فى أمة معينة فحسب ، بل مواطن في جزء معين من بلاده ، له ولاء محلى . وهذا الولاء ، كالولاء للطبقة ، ينشأ من الولاء للأسرة . حقا إن الفرد قد يألف أشد الإلف مكانا لم يولد فيه ، ومجتمعا لا تربطه به روابط الأسلاف ، ولكن لا أحسبنا نختلف فى أن مجتمعا من أناس نوى شعور محلى قوى ، قد جاءوا كلهم من أمكنة أخرى ، هو مجتمع ينطوى على شىء من التصنع ، شىء من الوعى المبالغ فيه . وأحسبنا نميل إلى أن نقرر أننا يجب أن ننتظر جيلا أو جيلين ليظهر ولاء ورثه السكان ، ولم يكن نتيجة اختيار واع . ولعل من الخير بوجه عام أن يظل معظم البشر يعيشون فى مكان ولادتهم . فالأسرة والطبقة والولاء المحلى تتساند جميعا ، وإذا انحلت عرى واحدة منها شكت الأخريات أيضا .

إن مشكلة « الإقليمية » قلما ينظر إليها بالمنظار الصحيح وأنا استعمل هذا الاصطلاح « الإقليمية » عامدا ، لما يمكن أن يثيره من ارتباطات . فلعله يعنى بالنسبة لمعظم الناس فكرة جماعة صغيرة من الساخطين المحليين يقومون بإثارة سياسية تعد مضحكة لأنها ليست ضخمة – فثمة ما يثير السخرية دائما فى كل حركة تسعى لقضية يعتقد أنها فاشلة . إننا نتوقع أن نجد – « إقليميين » يحاولون إحياء لغة فى طريقها إلى الاندثار ، وينبغى أن تندثر ؛ أو إحياء عادات عصر ذهب وأصبحت خلوا من كل معنى ؛ أو تعطيل التقدم الحتمى المسلم به فى استخدام الآلات واتساع نطاق الصناعة . والحق أن حماة التقاليد المحلية كثيرا ما يكونون عاجزين عن إظهار أحسن ما فى قضيتهم ؛ وعندما يقابلون بأشد المعارضة والسخرية من آخرين بين شعبهم نفسه – كما يحدث أحيانا – يشعر الأجنبى بأنه لا مسوغ لأن يأخذهم مأخذ الجد . وأحيانا يسيئون فهم قضيتهم ، فهم يميلون إلى أن يصوروا العلاج فى كلمات سياسية فحسب ، وبما أنهم قد يكونون أغمارا فى السياسة ؛ وفى الوقت نفسه تحركهم دوافع أعمق من الدوافع السياسية ، فلعل برامجهم أن تكون بعيدة عن التطبيق العملى بعدا ظاهرا . وعندما يقدمون برنامجا اقتصاديا فهنا أيضا يعوقهم أن لديهم دوافع أعمق من الاقتصاد ، إذا قورنوا برجال اشتهروا بأنهم عمليون . هذا إلى أن الإقليمى العادى

يهتم بمصالح إقليمه فقط ، وبذلك يوحى إلى جاره على الجانب الآخر من الحدود أن ما فيه منفعة لأحدهما فلابد أن يكون ضارا بالآخر . فالرجل الإنجليزى مثلا لا يفكر فى إنجلترا عادة على أنها « إقليم » كما يفكر القومى الاسكتلندى أو الويلزى فى اسكتلندا أو ويلز ؛ وإذ لا يصور له أن الأمر يتصل بمصالحه أيضا فإنه يظل نافراً بعواطفه من دعوة الإقليمية ، فربما طابق الرجل الإنجليزى بين مصالحه وبين الميل إلي محو المميزات المحلية والجنسية ، وهو ميل يضر بثقافته هو قدر ما يضر بثقافات جيرانه . إذن فالقضية لا ينتظر أن تسمع إلا إذا عممت .

وقد يشك الإقليمى الراسخ حين يصل إلى هذه النقطة - إن قرأ هذه الصفحات - أننى أحتال حيلة يدرك مرماها . فقد يظن أن ما أسعى إليه هو محاولة حرمانه من الاستقلال السياسى والاقتصادى لإقليمه ، وتهدئته بإعطائه بديلا عنه « استقلالا ثقافيا » لن يكون إلا ظلا للحقيقة ، لأنه مفصول عن السلطة السياسية والاقتصادية ، وأنا أدرك حق الإدراك أن المشكلات السياسية والاقتصادية والثقافية لا يمكن فصل بعضها عن بعض ، وأدرك حق الإدراك أن أى « إحياء للثقافة المحلية » يترك هيكل البناء السياسى والاقتصادى دون تغيير هو عمل يكاد لا يعدو التعلق بالقديم وتثبيت دعائمه بطريقة صناعية . فالشىء المطلوب ليس إحياء ثقافة اختفت ، أو إنعاش ثقافة فى سبيل الاختفاء ، فى ظروف حديثة تجعلها مستحيلة ، بل إنماء ثقافة معاصرة من الجذور القديمة . ولكن الشروط السياسية والاقتصادية للإقليمية السليمة ليست هى ما تتناوله هذه المقالة ، ولا هى أمور أجدنى أهلا لإبداء الرأى فيها . وكذلك لا أظن أن المشكلة السياسية أو الاقتصادية ينبغى أن تكون هى أول ما يشغل الإقليمى الحق . فالقيمة المطلقة هى أن كل منطقة ينبغى أن تكون لها ثقافتها المميزة ، التى ينبغى أيضا أن تنسجم مع ثقافات المناطق المجاورة وتثريها . ولتحقيق هذه القيمة يلزم بحث ما عدا التمركز فى لندن أو غيرها من طرق سياسية واقتصادية . والأمر هنا هو أمر إمكان : أمر بحث عما يمكن عمله فى سبيل هذه القيمة الثقافية المطلقة دون إضرار بالجزيرة ككل ، ومن ثم بذلك البعض منها الذى يهتم به الإقليمى . ولكن هذا خارج عن نطاق موضوعى .

ولعلك لاحظت أننا معنيون - أولا وبالذات - بمجرة الثقافات التى توجد فى الجزر البريطانية . وأوضح الاختلافات التى يجب النظر فيها هو اختلاف تلك المناطق التى لا تزال لها لغات خاصة بها ، وحتى هذا الفاصل ليس يسيرا كما يبدو . فمن الجائز أن يحتفظ شعب فقد لغته (كالأيرلنديين الذين يتكلمون الإنجليزية) بقدر من بناء لغته الأصلية وطريقتها فى التعبير ونبرتها وإيقاعها (ومتن اللغة ذو أهمية ثانوية) يكفى

ليجعل لكلامه وكتابته خصائص لا توجد فى مواطن أخرى للغة التى اكتسبها . ومن جهة أخرى قد تحتفظ « لهجة » ببقايا شكل من اللغة التى كانت لها يوما مكانة مساوية لأية لغة أخرى ، قد تحتفظ بهذه البقايا على أدنى مستوى من الثقافة . ولكن الثقافة التى لا يشك فى أنها تدور فى فلك ثقافة أخرى هى التى تلك التى تحتفظ بلغتها ولكنها ترتبط بثقافة أخرى ارتباطا وثيقا وتعتمد عليها اعتمادا شديدا بحيث يضطر جميع أهلها لا طبقات معينة منهم فحسب أن تكون لهم لغتان . وهذه الثقافة تختلف عن ثقافة الأمة الصغيرة المستقلة فى أنه لا يلزم معرفة لغة أخرى فى هذه الحالة الثانية إلا لبعض الطبقات ؛ والغالب فى الأمة الصغيرة المستقلة أن من يحتاجون إلى معرفة لغة أجنبية سيحتاجون إلى لغتين أو ثلاث ، ومن هنا يتزن جذب ثقافة أجنبية بجذب ثقافة واحدة أخرى على الأقل . والأمة ذات الثقافة الأضعف قد تخضع لتأثير ثقافة من الثقافات الأقوى فى فترات مختلفة ، أما الثقافة التى تدور فى فلك أخرى حقا فهى ثقافة ذات صلة دائمة بثقافة أقوى ، راجعة إلي أسباب جغرافية وغير جغرافية . وحين نبحث فيما أسميه الثقافة التى تدور فى فلك أخرى ، نجد سببين يمنعانها أن تسلم بامتصاصها التام فى الثقافة الأقوى . المانع الأول عميق بحيث يجب أن نعترف به بداهة : فهو غريزة كل حى فى المحافظة على وجوده الخاص . وربما كان العصيان علي الامتصاص أحد والتعبير عنه أعنف عند أولئك الأفراد الذين يجتمع لديهم هذا العصيان مع إقرار بالنقص أو العجز ؛ ومن ناحية أخرى فقد ينكره أولئك الأفراد الذين أصبح الدخول فى الثقافة الأقوى يعنى عندهم النجاح ، أى الظفر بسلطان أو مكانة أو ثروة أكبر مما كان يمكنهم الحصول عليه لو بقيت حظوظهم محدودة بدائرة موطنهم الأصلى[1] . ولكننا إذا استبعدنا شهادة كلا هذين النوعين من الأفراد أمكننا القول بأن أى جماعة صغيرة نشيطة ترغب فى الاحتفاظ بفرديتها .

والسبب الآخر للمحافظة على الثقافة المحلية هو فى الوقت نفسه سبب لاستمرار هذه الثقافة دائرة فى الفلك دون أن تذهب إلى حد محاولة الانفصال التام . وهو أن الثقافة الدائرة فى الفلك تؤثر تأثيرا كبيرا فى الثقافة الأقوى ؛ وبذلك تلعب دورا أكبر ، فى العالم بعامة ، مما كان يمكنها أن تلعبه وهى منعزلة . فانفصال أيرلندة واسكتلندة وويلز عن إنجلترا انفصالا تاما يعنى بالنسبة لها أن تنفصل عن أوربا والعالم ، ولن

(١) ومع ذلك فلا ينكر أن المهاجر يبدى أحيانا عاطفة مبالغا فيها نحو موطنه الأصلى ، ويعود إليه ليقضى عطلاته ، أو ليستمتع بالراحة المنعمة فى سنوات شيخوخته .

يجديها شيئا أن تتحدث عن « مخالفات » قديمة . ولكن الجانب الآخر من المسألة أهم عندنا ، لأنه هو الجانب الذى ينكر أكثر ، وهو أن بقاء الثقافة الدائرة فى الفلك ذو قيمة عظيمة للثقافة الأقوى . فلن تكسب الثقافة الإنجليزية شيئا لو أصبح الويلزيون والاسكتلنديون والأيرلنديون غير متميزين عن الإنجليز - إنما الشىء الذى يمكن أن يحدث هو أن نصبح كلنا « بريطانيين » ماسحين ، لا يتميز بعضنا عن بعض ، فى مستوى من الثقافة أحط من مستوى أى إقليم على حدته . هذا فى حين تفيد الثقافة الإنجليزية فائدة عظيمة إذ تستقبل تأثيرات مستمرة من اسكتلندة وأيرلندة وويلز .

إن التاريخ يحكم على الشعوب تبعا لما أضافته إلى ثقافة الشعوب الأخرى النامية معها فى نفس الوقت ، وتبعا لما أضافته إلى الثقافات التى تقوم فيما بعد . ومن هذه الوجهة أنظر إلى مسألة المحافظة على اللغات - فأنا غير معنى باللغات التى بلغت مدى بعيدا من البلى (أى أنها لم تعد صالحة لحاجات التعبير عند أكثر أعضاء المجتمع ثقافة) . وقد يجد المرء مزية ومدعاة للفخر فى كون لغته واسطة ضرورية بين أكبر عدد ممكن من الأجانب : بيد أنى غير واثق من أن سعة الانتشار هذه تخلو من أخطار بالغة على أى لغة . وثمة مزية أقل استحقاقا للريب ، لبعض اللغات التى تتكلمها أصلا أعداد كبيرة من الناس ، وهى أنها أصبحت بفضل جهود العلماء والفلاسفة الذين فكروا بتلك اللغات ، وبفضل التقاليد التى خلقت عن هذا الطريق ، أدوات أصلح من غيرها للتفكير العلمى والتفكير المجرد . أما قضية اللغات الأضيق نطاقا فإنها يجب أن توضع على أسس أقل قبولا للوهلة الأولى .

فالسؤال الذى يجب أن نسأله عن لغة كلغة ويلز هو : هل ثمة قيمة للعالم بعامة فى أن تستخدم هذه اللغة فى ويلز ؟ ولكن هذا السؤال يساوى فى الواقع أن نسأل : هل ثمة فائدة لأهل ويلز ، باعتبارهم ويلزيين ؟ لا بوصفهم بشرا بالطبع ، بل بوصفهم حفظة وقواما على ثقافة غير إنجليزية . إن الإضافة المباشرة التى أضافها إلى الشعر رجال من ويلز أو من أصل ويلزى يكتبون بالإنجليزية لهى إضافة ضخمة ؛ وتأثير شعرهم فى شعراء مختلفى الأعراق هو أيضا تأثير ضخم . وكون شعر كثير مكتوبا باللغة الويلزية فى العصور التى لم تعرف فيها اللغة الإنجليزية فى ويلز حقيقة دون الحقيقة السابقة فى أهميتها المباشرة : إذ لا يبدو أن ثمة ما يمنع من دراسة هذا الشعر على أيدى أولئك الذين يأخذون أنفسهم بتعلم اللغة ، كما يدرس الشعر المكتوب باللاتينية أو اليونانية . إذن فهناك - فى الظاهر - كل ما يدعو إلى أن ينظم الشعراء

الويلزيون باللغة الإنجليزية وحدها : فإننى لا أعلم شاعرا بلغ الطبقة الأولى فى اللغتين ؛ وقد كان التأثير الويلزى فى الشعر الإنجليزى راجعا فى المحل الأول إلى عمل شعراء ويلزيين كتبوا باللغة الإنجليزية وحدها . ولكننا يجب ألا ننسى أنه ليس ثمة ضمان أقوى من اللغة لنقل ثقافة ، أي طريقة خاصة فى التفكير والشعور والسلوك . ولكى تبقى حية لتؤدى هذا الغرض يجب أن تبقى لغة كتابة - فليس من المحتم أن تكون لغة علم ، ولكنها يجب أن تظل لغة شعرية ؛ وإلا فإن انتشار التعليم سيقضى عليها . وطبيعى أن الأدب المكتوب بتلك اللغة لن يكون له تأثير مباشر فى الأدب بعامة ؛ ولكن إن بطلت ممارسته فإن أهله يميلون إلى فقدان شخصيتهم الجنسية (ونحن نتحدث عن أهل ويلز بالذات) . سيصبح أهل ويلز أقل « ويلزية » ، ولن يبقى لدى شعرائهم شئ يضيفونه إلى الأدب الإنجليزى أكثر من عبقريتهم الفردية وفى اعتقادى أن ما أجداه الكتاب الاسكتلنديون والويلزيون والأيرلنديون فى الأدب الإنجليزى يزيد كثيرا على الإضافة التى كان يمكن أن يقدمها كل هؤلاء الأفذاذ لو فرض أنهم جميعا تبناهم منذ طفولتهم الأولى آباء إنجليز .

وليس من همى ، فى مقالة تنشد على الأقل مزية الإيجاز ، أن أدافع عن فكرة أنه من المستحسن أن يبقى الإنجليز إنجليزا . فأنا مضطر إلى أن أعتبر هذه الفكرة مسلمة ، وإن كانت موضع نظر فيجب أن أدافع عنها في مناسبة أخرى ، ولكنى إذا استطعت أن أنجح بعض النجاح فى الدفاع عن فكرة أنه من الخير لإنجلترا أن يبقى الويلزيون ويلزيين والاسكتلنديون اسكتلنديين ، والأيرلنديون أيرلنديين ، فقد يصبح القارىء أميل إلى الموافقة على أنه ربما يكون من الخير للشعوب الأخرى أن يبقى الإنجليز إنجليزا . إن من الجوانب الجوهرية فى دعواى أنه لو حلت الثقافة الإنجليزية محل الثقافات الأخرى فى الجزر البريطانية بحيث لا يبقى لهذه الثقافات من أثر لاختفت الثقافة الإنجليزية أيضا . ويبدو أن كثيرا من الناس قد درجوا على اعتبار الثقافة الإنجليزية شيئا مكتفيا بنفسه ، وطيد الأركان ، وأنها ستبقى مهما يحدث . وبينما يأبى بعض الناس أن يسلموا بأن ثمة ما يمكن أن يكون ضارا فى أى تأثير أجنبى ، يفترض آخرون - فرحا بما لديهم - أن الثقافة الإنجليزية يمكن أن تزدهر فى عزلة تامة عن القارة : وكثير لم يخطر لهم قط أن يفكروا فى أن اختفاء الثقافات المحيطة بإنجلترا (بله المميزات المحلية الأكثر تواضعا والتى توجد فى إنجلترا نفسها)

يمكن أن يكون كارثة : فنحن لا نعنى عناية كافية بأيكولوجيا الثقافات[١] : ومن المرجح – فى رأيى – أن التماثل الثقافى التام فى أنحاء هذه الجزر يؤدى – إن حدث – إلى انحطاط مستوى الثقافة بوجه عام .

وينبغى أن يكون واضحا أننى لا أحاول حلا للمشكلة الإقليمية ؛ ويجب على كل حال أن يختلف الحل اختلافا لا نهائيا طبقا للحاجات المحلية والامكانيات المحلية . وإنما أحاول أن أفصل عناصر المشكلة بعضها عن بعض ، أدع لغيرى الجمع بينها . ولا أحبذ ولا أعارض أى مقترحات معينة من أجل إصلاحات إقليمية معينة . ويبدو لى أن معظم المحاولات لحل المشكلة ينقصها النظر الدقيق إما فى الوحدة بين النواحى الثقافية والسياسية والاقتصادية ، أو فى الاختلافات بين هذه النواحى . ومعالجة ناحية من هذه النواحى دون اعتبار للأخريين تؤدى إلى أن يخرج برنامج يبدو عليه شئ من مخالفة المعقول لأنه ناقص . ومن المحقق أن الدافع القومى في الإقليمية لو بولغ فيه لأدى إلى مخالفة المعقول . فالارتباط الوثيق بين سكان مقاطعة « بريطانية » وبين الفرنسيين ، أو بين الويلزيين وبين الإنجليز ، يأتى بالخير للجميع ، وارتباط بريطانية وويلز ارتباطا يفصم علاقاتهما بفرنسا وإنجلترا ، على الترتيب ، شر محض ؛ فإن الثقافة القومية لتزدهر يجب أن تكون مجرة من ثقافات ، تفيد مكوناتها بعضها بعضا وبذلك تفيذ المجموع .

وعند هذه النقطة أقدم فكرة جديدة : وهى أن الاحتكاك بين أجزاء مجتمع ما ذو أهمية حيوية لذلك المجتمع . ونحن نحسب – لتعودنا أن نفكر بتشبيهات مأخوذة من الآلات – أن المجتمع يجب أن يكون حسن التشحيم بقدر الإمكان ، ومزودا « بكريات دوران » من أحسن صلب ، مثل الآلة ؛ ونظن الاحتكاك ضياعا للطاقة . ولن أحاول أن أستبدل بهذه الصورة صورة أخرى ، ولعلنا كلما ابتعدنا عن التفكير بالقياس فى هذه النقطة كان ذلك أفضل. لقد أشرت فى الفصل السابق إلى أن كل مجتمع يستقر استقرارا دائما على نظام طائفى أو نظام لا طبقى، فإن الثقافة تتحلل فيه : وقد لا نغالى إذا قلنا أن المجتمع اللاطبقى ينبغى أن ينبت الطبقة دائما ، والمجتمع الطبقى

(١) الأيكولوجيا ، فى الاستعمال الحقيقى ، العلم الذى يدرس الارتباط بين الكائنات العضوية وبين البيئة . وهو فرع من البيولوجيا أو علم الأحياء .

(المترجم)

ينبغي أن يميل إلى محو الفوارق بين طبقاته. والآن أنبه إلى أن الطبقة والإقليم كليهما إذا يقسمان سكان بلد ما إلى أنواع مختلفة من الجماعات فإنهما يؤديان إلى صراع يساعد عى الخَلْق والتقدم وأود أن أذكر القارىء بما سبق أن قلته فى مقدمتى ، من أن هذين ليسا إلا اثنين بين عدد لا يمكن تحديده من الصراعات والمنافسات التى ينبغى أن تفيد المجتمع . بل إن كل زيادة فى هذا العدد خير ، حتى يكون كل واحد حليفا لآخر من بعض النواحى ، وخصما من عدة نواح أخرى ، فلا يسيطر صراع واحد ، ولا حسد واحد ، ولا خوف واحد .

ونحن نجد أن نموًّنا كأفراد يتوقف على الناس الذين نصادفهم فى مجرى حياتنا (ويدخل فى هؤلاء الناس المؤلفون الذين نقرأ كتهبم ، وشخصيات القصص والتاريخ) . وفائدة هذا اللقاء ترجع إلي نواحى الاختلاف بقدر ما ترجع إلى نواحى التشابه ، وترجع إلى الصراع بين الأشخاص كما ترجع إلى التعاطف بينهم . سعيد ذلك الرجل الذى يلتقى بالعدو المناسب فى اللحظة المناسبة ؛ وسعيد أيضا ذلك الرجل الذى يلتقى بالعدو المناسب فى اللحظة المناسبة . إننى لا أوافق على إفناء العدو . فسياسة إفناء الأعداء ، أو « تصفيتهم » كما يقال بوحشية ، هى من شر ما يفزع فى تطورات الحرب والسلم الحديثين ، من وجهة نظر أولئك الذين يرغبون فى بقاء الثقافة . فالمرء محتاج إلى عدو . ولذا فإن الاحتكاك بين الجماعات ، لا بين الأفراد فحسب ، يبدو لى . في حدود معينة ، جد ضرورى للمدنية . وخير ضمان للسلام هو عموم الإثارة . فالبلد الذى تبلغ فيه الإنقسامات مدى بعيداً هو خطر على نفسه ، والبلد الموحَّد أكثر مما ينبغى - سواء أكانت هذه الوحدة طبيعية أم مصنوعة ، مبنية على غرض أمين أم مجتلبة بالغش والقهر - خطر على غيره وقد رأينا فى إيطاليا وألمانيا أن وحدة ذات أهداف سياسية اقتصادية ، مفروضة فى عنف وتسرع ، كانت ذات آثار وخيمة على كلتا الأمتين . فقد نمت ثقافتهما على مدى تاريخ من الإقليمية المتطرفة الكثيرة الانقسام ؛ فكانت محاولة تعليم الألمان أن يفكروا فى أنفسهم على أنهم ألمان أولا ، ومحاولة تعليم الإيطاليين أن يفكروا فى أنفسهم على أنهم إيطاليون أولا ، بدلا من كونهم أهل إمارة أو مدينة صغيرة معينة - كان معنى ذلك هو تشويش الثقافة التقليدية التى لا يمكن أن تنمو ثقافة مستقبلة إلا منها .

ويمكننى أن أضع فكرة أهمية الصراع داخل أمة من الأمم وضعا أكثر إيجابية بأن ألح على أهمية أنواع الولاء المتعددة ، والمتعارضة أحيانا . فلو نظرنا إلى هذين التقسيمين فقط – التقسيم الطبقى والتقسيم الإقليمى – لوجدناهما حريين أن يعملا أحدهما ضد الآخر إلى حدٍ ما . فقد ينبغى أن تكون للرجل اهتمامات معينة وانعطافات معينة يشارك فيها آخرين من نفس الثقافة ضد أبناء طبقته فى أمكنة أخرى ؛ واهتمامات وانعطافات يشارك فيها آخرين من طبقته بلا نظر إلى المكان . وكثرة الأقسام المتداخلة تساعد على السلام فيما بين الأمة ، إذ تفرق العداوات وتخلط بينها ، وهى تساعد على السلام فيما بين الأمم ، لأنها تعطى كل إنسان من العداوة فى دياره ما يكفى لتحريك كل ما لديه من عدوان . ومعظم الناس يكرهون الأجانب عادة ، وتسهل إثارتهم عليهم ؛ وليس من الممكن للأغلبية أن تعرف الكثير عن الشعوب الأجنبية. ويبدو لى أن الأمة التى لديها درجات طبقية أحرى بأن تكون أكثر تسامحا ومسالمة من الأمة التى بخلاف ذلك ، إذا تساوتا فى النواحى الأخرى .

وإلى هنا نكون قد سرنا فى البحث من الأكبر إلى الأقل ، إذ وجدنا الثقافة القومية محصلة عدد غير محدود من الثقافات المحلية التى لو حللت هى نفسها لوجد أنها مكونة من ثقافات محلية أصغر . فالوضع المثالى هو أن تكون لكل قرية ، وبالأحرى لكل مدينة من المدن الكبرى ، شخصيتها الخاصة . ولكننى أشرت فيما سبق إلى أن الثقافة القومية تصلُح باتصالها بالثقافات الأخرى ، تعطيها وتأخذ منها ؛ وسنسير بالبحث الآن فى الاتجاه العكسى ، أى من الأصغر إلى الأكبر . وحين نسير فى هذا الاتجاه نجد أن مضمون كلمة ثقافة يصيبه بعض التغير . فهذه الكلمة يختلف معناها بعض الاختلاف حيث تتحدث عن ثقافة قرية ، أو ثقافة إقليم صغير ، أو ثقافة جزيرة مثل بريطانيا تضم عدة ثقافات جنسية متمايزة . ويزداد تغير المعنى كثيرا حين نصل إلى الحديث عن « ثقافة أوربية » . فيكون علينا أن نتخلى عن معظم الدلالات السياسية ، فبينما نجد عادة نوعا من وحدة الحكومة فى مثل الوحدات الثقافية الصغرى التى ذكرتها منذ قليل ، فإن وحدة الحكومة فى الإمبراطورية الرومانية المقدسة كانت – طوال الجانب الأكبر من الفترة التى يشملها هذا الاصطلاح – وحدة موقوتة ، كما كانت اسمية إلى حد كبير . وقد كتبت عن طبيعة الوحدة الثقافية لأوربا الغربية فى الأحاديث الإذاعية الثلاثة التى ألحقتها بهذا الكتاب تحت عنوان « وحدة الثقافة الأوربية » ؛ وهى أحاديث كتبت لجمهور مختلف عن الجمهور الذى كتب له متن

هذه المقالة ، ومن ثم فإن أسلوبها مختلف بعض الاختلاف عن هذا الأسلوب . ولن أحاول معالجة الموضوع نفسه فى هذا الفصل ، ولكننى سأتقدم للبحث فى المعنى الذى يمكن أن يقال عن اصطلاح « *الثقافة العالمية* » إذا كان لهذا الاصطلاح أن يتخذ معنى. والبحث فيما يمكن أن يكون «ثقافة عالمية» ينبغى أن يهم على الخصوص أولئك الذين يناصرون مشروعا من المشروعات المتعددة للتحالف العالمى أو الحكومة العالمية إذ من *الواضح* أنه مادامت هناك ثقافات تتعادى ، *إذا* تجاوزت نقطة *ما* ، بحيث لا يمكن التوفيق بينها ، فكل محاولة للتوحيد السياسى الاقتصادى عبث لا طائل تحته . وأقول : « إذا تجاوزت نقطة ما » لأن ثمة قوتين متوازنتين فى العلاقة بين أى ثقافتين : قوة الجذب وقوة الطرد . فبدون قوة الجذب لا يمكن لإحداهما أن تؤثر فى الأخرى ، وبدون قوة الطرد لا يمكن أن تمتد بهما الحياة كثقافتين متمايزتين . ويبدو لى أن دعاة الحكومة العالمية المتحمسين يفترضون أحيانا - بدون وعى - أن وحدة التنظيم التى يتحدثون عنها هى قيمة مطلقة ، وأنه إن وقفت الفروق بين الثقافات عقبة فى الطريق فيجب أن تزال هذه الفروق . ثم إن كان هؤلاء المتحمسون من الصنف الإنسانى فهم يفترضون أن تتم هذه العملية بطريقة طبيعية غير مؤلمة ؛ ولعلهم ، ولو لم يشعروا ، يرون من الطبيعى أن *الثقافة العالمية النهائية إنما ستكون امتدادا للثقافة التى* ينتمون إليها هم أنفسهم . أما أصدقاؤنا الروس - وهم أكثر واقعية وإن لم يكونوا فى آخر المطاف أكثر عملية - فهم أشد وعيا باستحالة التوفيق بين الثقافات ؛ ويبدو أنهم مؤمنون بأن أى ثقافة لا تتلاءم مع ثقافتهم يجب أن تجتث بالقوة .

على أن المخططين العالميين الذين يجمعون بين الجدية والإنسانية قد يكونون - إذا أمنا بنجاح طرقهم - خطرا على الثقافة لا يقل عن أولئك الذين يمارسون طرقا أشد عنفا . فثمة نتيجة حتمية لما سبق أن برهنت عليه من قيمة الثقافات المحلية : وهى أن الثقافة العالمية التى تكون ثقافة موحَّدة ، وكفى لن تكون ثقافة على الإطلاق ، إنما سنحصل على إنسانية مجردة من الإنسانية . *إنها* إذن كابوس . ولكننا - من ناحية أخرى - لا نستطيع التخلى عن فكرة الثقافة العالمية جملة فإننا لو قنعنا « بالثقافة الأوربية » مثلا أعلى فلن نستطيع مع ذلك أن نضع أى حدود واضحة . فالثقافة الأوربية » لها منطقة ولكن ليست لها حدود ، ولن يكون بمقدورك أن تبنى أسوارا صينية . وفكرة ثقافة أوربية قائمة بنفسها فقط هى فكرة قاتلة كفكرة ثقافة قومية قائمة بنفسها ؛ وهى فى النهاية تعدل سخافة فكرة المحافظة على ثقافة محلية نقية فى

مقاطعة واحدة أو قرية واحدة بإنجلترا . ولذا فنحن ملزمون بأن نستبقى المثل الأعلى للثقافة العالمية ، مع التسليم بأنها شىء لا يمكننا تخيله ، وإنما يمكننا أن نتصورها على أنها الحد المنطقى للعلاقات بين الثقافات . فكما نقر بأن أجزاء بريطانيا يجب أن تكون لها ثقافة مشتركة بمعنى من المعانى ، مع أن هذه الثقافة المشتركة لا تظهر ظهورا فعليا إلا فى صور محلية شتى ، كذلك يجب أن نطمح إلى ثقافة عالمية مشتركة ، وإن هى لم تقلل من خصوصية الأجزاء المكونة لها . وهنا بالطبع نواجه أخيرا مشكلة الدين ، التى لم نضطر إلى مواجهتها من قبل ونحن نبحث الاختلافات المحلية داخل المنطقة الواحدة . فالأديان المتعارضة تعنى ، آخر الأمر ، ثقافات متعارضة ؛ والأديان، آخر الأمر أيضا ، لا يمكن التوفيق بينها . وهناك من وجهة النظر الروسية الرسمية اعتراضان يوجهان إلى الدين : أولهما بالطبع أن الدين قد ينشئ ولاء آخر غير الولاء الذى تطالب به الدولة ، والثانى أن فى العالم أديانا عدة لا يزال يتمسك بها مؤمنون كثيرون . ولعل الاعتراض الثانى أشد خطرا من الأول : فحيث يوجد دين واحد فهناك دائما إمكانية تغيير ذلك الدين بطريقة غير محسوسة ، حتى يدعو إلى الخضوع لما تمليه الدولة ، بدلا من أن يثير المقاومة ضدها .

إننا لأحرياء أن نبقى مخلصين للمثل الأعلى للثقافة العالمية التى لا يمكننا تخيلها إذا اعترفنا بكل الصعوبات التى توشك أن تجعل تحقيقها مستحيلا من الناحية العملية . وهناك صعوبات أخرى لا يمكن تجاهلها . فقد نظرنا إلى الثقافات حتى الآن وكأنها قد ظهرت جميعا إلى الوجود نتيجة عملية نمو واحدة بين شعب واحد فى مكان واحد . ولكن هناك مشكلة المستعمرات ، ومشكلة الاستعمار . ومن المؤسف أن كلمة « مستعمرة » قد استعملت لمعنيين مختلفين كل الاختلاف ، فمشكلة المستعمرات هى مشكلة العلاقة بين ثقافة وطنية أصلية وثقافة أجنبية ، عندما تُفرَض ثقافة أجنبية أعلى على ثقافة أدنى ، وكثيرا ما تُتخذ القوة وسيلة إلى ذلك . وهذه مشكلة لا يمكن حلها ، وهى تتخذ أشكالا كثيرة : فثمة مشكلة عندما تتصل بثقافة أدنى للمرة الأولى : وليس فى العالم إلا أمكنة قليلة لا يزال ذلك ممكنا فيها . وثمة مشكلة ثانية عندما تكون الثقافة الوطنية قد بدأت تتحلل فعلا تحت التأثير الأجنبى ، وحيث يكون السكان الأصليون قد تشربوا من الثقافة الأجنبية فعلا أكثر مما يمكنهم طرده فى وقت من الأوقات . وثمة مشكلة ثالثة حين تكون عدة شعوب مقتلعة من مواطنها قد خُلطت خلطا عشوائيا كما هى الحال فى بعض جزر الهند الغربية. وهذه مشكلات مستحيلة الحل

بمعنى أنه مهما نبذل فى سبيل حلها أو تخفيفها، فنحن لا نعلم ما نفعله بالضبط . ويجب أن نكون على وعى بها ، ويجب أن نفعل ما نستطيع ، بقدر ما يمكن أن يبلغه فهمنا ، ولكن هناك قوى تدخل فى تغيرات ثقافة شعب من الشعوب ، أكثر مما يمكننا تحصيله والهيمنة عليه . وكل تطوير إيجابى فائق للثقافة هو دائما معجزة عندما يحدث .

أما مشكلة الاستعمار فإنها تنشأ من الهجرة . وعندما كانت الشعوب تهاجر مخترقة آسيا وأوربا فى عصور ما قبل التاريخ ، وفى العصور المتقدمة ، كانت تتحرك معا قبيلة كاملة ، أو على الأقل قسم منها يمثلها تمثيلا كاملا . ولذا فقد كانت التى تتحرك هى ثقافة كلية . أما فى هجرات العصور الحديثة فإن المهاجرين جاءوا من بلدان وصلت بالفعل إلى درجة عالية من التمدن ، جاءوا من بلدان بلغ تنظيمها الاجتماعى بالفعل صورة معقدة ، ولم يكن المهاجرون قط ممثلين لكل ثقافة البلد الذى جاءوا منه أو كانوا يمثلونها بنسب مختلفة كل الاختلاف . وقد نقلوا أنفسهم من منبت إلى منبت طبقا لحتمية اجتماعية أو دينية أو اقتصادية أو سياسية ، أو لمزيج خاص منها ولذا فقد كان فى هذه التحركات شىء يشبه فى طبيعته الانشقاق الدينى . فقد حمل القوم معهم قسما فقط من الثقافة الكلية التى كانوا يساهمون فيها طالما هم باقون فى وطنهم . ولذا فلابد أن تكون الثقافة التى تنمو فى الأرض الجديدة شبيهة بالثقافة الأم ومختلفة عنها إلى درجة محيرة ؛ وربما عقَّدها ما ينشأ من صلات مع جنس أصلى ، وزيدت تعقيدا بالهجرة من غير المصدر الأصلى ، وبهذه الطريقة تظهر أنماط خاصة من التعاطف الثقافى والتصادم الثقافى بين المناطق التى يسكنها المستعمرون وبين الأقطار الأوربية التى قدم منها المهاجرون .

وأخيرا هناك هذه الحالة الخاصة ، حالة الهند ، حيث يكاد كل نوع من التعقد يكون موجودا ليهزم صاحب التخطيط الثقافى . فهناك تقسيم المجتمع إلى طبقات لا تقوم على أساس اجتماعى صرف ؛ بل على أساس جنسى إلى حد ما ، فى عالم هند وسى يضم شعوبا لديها تقاليد عريقة لمدنية سامية ، ورجال قبائل ذوى حضارة بدائية حقا . وهناك برهمية وهناك إسلام وهناك اثنتان أو أكثر من الثقافات المهمة ، تقوم على أسس دينية متباينة كل التباين . وإلى هذا العالم المختلط جاء البريطانيون ، واثقين أن ثقافتهم هى أفضل ثقافة فى العالم ، جاهلين بالعلاقة بين الثقافة والدين ، ظانِّين فى سذاجة (على الأقل منذ القرن التاسع عشر) أن الدين أمر ثانوى . ومن الطبائع البشرية أننا حين لا نفهم بشرا آخر ولا نستطيع تجاهله نعمد إلى الضغط

عليه لنحوله إلى شيء يمكننا فهمه : وكثير من الأزواج والزوجات يعمدون إلى هذا الضغط بعضهم على بعض . والأقرب أن يكون أثر ذلك على الشخص المتأثر هو كبت الشخصية وتشويهها لا ترقيتها ، وليس لأحد من الفضل ما يبيح له أن يحول إنسانا آخر إلى صورته . وسوف تذهب فوائد الحكم البريطانى سريعا ، ولكن الآثار السيئة لاقتحام ثقافة غريبة على ثقافة وطنية سوف تبقى . فمن قلب القيم أن تعطى شعبا آخر ثقافتك أولا ثم دينك ثانيا. وكل أوربى يمثل الثقافة التى ينتمى إليها ، بخيرها أو بشرها ، أما الذين يمثلون إيمانها الدينى عن جدارة فهم قلة قليلة[١] . ويبدو أن الأمل الوحيد للاستقرار فى الهند هو خيار بين أحد أمرين : إما أن تتطور إلى تحالف غير وثيق العرى من جملة ممالك ، أو إلى تنميط[٢] شامل لا يمكن الوصول إليه إلا بثمن إلغاء الفوارق الطبقية والتخلى عن الدين – وهذا معناه اختفاء الثقافة الهندية .

لقد رأيت من الضرورى أن أستطرد هذا الاستطراد الموجز إلى الأنماط المتعددة للعلاقة الثقافية بين أمة واحدة وبين الأنواع المختلفة من المناطق الأجنبية ، لأن المشكلة الإقليمية داخل نطاق الأمة يجب أن تُرى فى هذا السياق الأوسع . ولا يمكن أن يوجد ، بالطبع ، حل واحد سهل . فتحسين الثقافة ونقلها – كما سبق أن قلت – لا يمكن أبدا أن يكون هو الهدف المباشر لأى من مناشطنا العملية، وكل ما يمكننا عمله هو أن نحاول أن نبقى على ذكر من أن كل ما نفعله فسوف يؤثر فى ثقافتنا أو فى ثقافة شعب آخر . وكذلك يمكننا أن نتعلم احترام كل ثقافة أخرى فى مجموعها ، مهما تبدُ لنا دون ثقافتنا ، أو مهما ننكر – بحق – بعض سماتها فتعمد القضاء على ثقافة أخرى فى مجموعها هو خطأ لا يمكن إصلاحه ، يكاد يعدل فى شره معاملة البشر وكأنهم حيوانات . ولكننا لا نستطيع أن نحارب اليأس الذى يغزونا حين نطيل التفكير فى عقد بعيدة عن متناولنا كل هذا البعد ، إلا إذا أولينا انتباهنا لمسألة الوحدة والتنوع

(١) من الطريف أن نتأمل – ولو لم نستطع أن نبرهن على النتائج التى نصل إليها – فيما كان يمكن أن يحدث لأوربا الغربية لو كان الفتح الرومانى قد فرض عليها نمطا ثقافيا لم يمس المعتقدات والأعمال الدينية .

(٢) معنى « التنميط » ، كما يذكر القاموس ، الدلالة على الشئ . ولكننا نستعمل هذا المصدر هنا محملا معنى الأسم « النمط » ، ومن معانيه ، كما يذكر القاموس أيضا ، « جماعة أمرهم واحد » . ليقابل الكلمة الإنجليزية niformity

(المترجم)

داخل المنطقة المحدودة التى نعرفها أكثر من غيرها ، والتى يواتينا فيها مزيد من الفرص للعمل الصحيح .

وقد كان من الضرورى أن نذكر أنفسنا بتلك المناطق الشاسعة من المعمورة ، حيث تتخذ المشكلة شكلا مختلفا عما لدينا ؛ ولاسيما تلك المناطق التى تتداخل فيها ثقافتان متمايزتان أو أكثر ، بالتجاور المكانى وبأمور العيش ، تداخلا يجعل الفصل بينهما مستحيلا ، حتى لتبدو تلك « الإقليمية » كما نتصورها فى بريطانيا هزءا . والراجح فى شأن هذه المناطق أن العمل السياسى سوف يستلهم نمطا من الفلسفة السياسية مختلفا عن ذلك الذى تعودنا أن نفكر ونعمل به فى هذا الجزء من العالم . لكن من الخير ألا نغفل عن هذه الفروق لنحسن تقدير الظروف التى يجب علينا معالجتها فى ديارنا : وهى ظروف ثقافة عامة متجانسة ، مرتبطة بتقاليد دين واحد . وحين تكون لدينا هذه الظروف يمكننا أن نؤكد فكرة ثقافة قومية تستمد حيويتها من ثقافات مناطقها المتعددة ، التى تضم وحدات ثقافية أصغر لها خصائصها المحلية .

***



الفصل الرابع

الوحدة والتنوع : الفرقة والنحلة

حاولت فى الفصل الأول أن أتخذ وجهة نظر تبدو منها الظواهر نفسها دينية وثقافية معا . وفى هذا الفصل سأتناول الدلالة الثقافية للانقسامات الدينية . ومع أن النظرات التى سأعرضها تعنى بوجه خاص أولئك المسيحيين الذين تحيرهم مشكلة إعادة توحيد المسيحية - إذا كانت هذه النظرات تستحق الاهتمام - فقد قصد بها أولا إثبات أن الانقسامات المسيحية ، ومن ثم إعادة توحيد المسيحية ، ينبغى ألا تشغل المسيحيين وحدهم ، بل كل من يدعون إلى نوع من المجتمع يتخلى تماما عن سنن المسيحية .

وقد بينت فى الفصل الأول أنه ليس ثمة فارق واضح يلحظ بين المناشط الدينية وغير الدينية فى أكثر المجتمعات بدائية ؛ وأننا كلما مضينا ندرس المجتمعات الأكثر تطورا لاحظنا فارقا أكبر بين هذه المناشط ، ينتهى أخيرا إلى التقابل والتضاد . فكلما كان الدين أرقى كان الإيمان به أصعب بكثير ، لأنه على قدر ازدياد صفة الوعى فى الإيمان تزداد صفة الوعى فى عدم الإيمان : فتظهر اللامبالاة والارتياب والشك ، ومحاولة التوفيق بين المعتقدات الدينية وبين ما يسهل على الناس فى كل عمر أن يؤمنوا به . وكلما كان الدين أرقى كان من الصعب كذلك جعل السلوك مطابقا للقوانين الخلقية للدين . فالدين الأرقى يفرض صراعا وانقساما وعذابا وجهادا داخل الفرد ؛ وأحيانا صراعا بين العامة والدين ؛ وفى آخر المطاف صراعا بين الكنيسة والدولة .

ولعل القارىء يجد صعوبة فى التوفيق بين هذه القضايا وبين وجهة النظر التى عرضتها فى الفصل الأول ، والتى تعتبر أن ثمة ناحية من التطابق بين الدين والثقافة ، حتى فى أكثر المجتمعات التى نعرفها تطورا . فأحب أن أقرر هاتين الوجهتين من النظر معا : إننا لا نطرح مرحلة التطور السابقة ظهريا ؛ إذ عليها نبنى . وهكذا يبقى تطابق الدين والثقافة على المستوى اللاداعى ، الذى أقمنا فوقه بناء واعيا يتقابل فيه

الدين والثقافة ويمكن أن يتضادا ، وبديهى أن معنى كلمتى « الدين » و« الثقافة » يتغير بين هذين المستويين . ونحن نميل دائما أن نرتد إلى المستوى اللاواعى ، إذ أننا نجد الوعى حملا ثقيلا . ولعل الميل إلى الارتداد يفسر ما يمكن أن يكون للفلسفة « الكلية »[١] وممارستها من جاذبية شديدة للبشرية . فالكلية تستجيب للرغبة فى الارتداد إلى الرحم : إن التقابل بين الدين والثقافة يسبب جهدا ، فنحن نتخلص من هذا الجهد بمحاولة الارتداد إلى تطابق الدين والثقافة ، الذى غلب على مرحلة أكثر بدائية ، كما نحاول واعين أن نصل إلى اللاوعى حين نتخذ الكحول مسكنا . وما نحن بقادرين أن نبقى أفرادا فى مجتمع ، بدلا من أن نصبح أعضاء فى جمهور منظم ، إلا ببذل الجهد الذى لا ينى . ومن ثم فإن أغراض هذه المقالة تحتم علىَّ أن أقرر قضيتين متناقضتين : أن الدين والثقافة وجهان لشىء واحد ، وأنهما شيئان مختلفان ومتقابلان .

إننى أحاول – ما أمكن – تأمل مشكلاتى من وجهة نظر عالم الاجتماع ، لا من وجهة نظر المدافع عن الدين المسيحى . ومعظم تعميماتى مقصود بها أن تكون صالحة للتطبيق ، إلى حد ما ، على جميع الأديان ، لا على المسيحية فحسب ، وحين أتناول أمور المسيحية كما أفعل فيما يلى من هذا الفصل فما ذاك إلا لأنى مهتم اهتماما خاصا بالثقافة المسيحية ، وبالعالم الغربى ، وبأوربا ، وبإنجلترا . وحين أقول إننى ألتزم وجهة النظر الاجتماعية قدر ما أستطيع ، يجب أن أوضح أنى لا أظن الفرق بين وجهة النظر الدينية ووجهة النظر الاجتماعية شيئا يمكن تأكيده بسهولة كما قد نحسب من الفرق بين نعتين . يمكننا هنا أن نعرِّف وجهة النظر الدينية بأنها هى وجهة نظرنا حين نسأل : هل معتقدات الدين صحيحة أو خاطئة ؟ وينتج من ذلك أننا إذا كنا ملحدين يقوم تفكيرنا على أساس افتراض أن جميع الأديان غير صحيحة فنحن نتخذ وجهة النظر الدينية . أما من وجهة النظر الاجتماعية فلا تعنينا الصحة أو الخطأ ، وإنما تعنينا الآثار النسبية لمختلف النظم الدينية على الثقافة . ولكن لو كان من الممكن تقسيم دارسى الموضوع تقسيما دقيقا إلى رجال دين – وهؤلاء يشملون الملحدين – وأصحاب اجتماع ، لأصبحت المشكلة مختلفة جدا عما هى عليه . غير أنه لا يوجد دين

(١) Totalitarian philosophy وهى التسمية التى يطلقها المفكرون الغربيون أنصار الفردية على جميع المذاهب الجماعية ، دون تمييز بين المذاهب الفاشية والمذاهب الاشتراكية.

(المترجم)

يمكن «فهمه» فهما كاملا من الخارج ، ولو اقتصرنا على غرض صاحب علم الاجتماع من الفهم . هذا شيء . وشيء آخر ، وهو أنه لا يوجد إنسان يمكنه أن يتخلص تخلصا تاما من وجهة النظر الدينية ، لأن المرء - آخر الأمر- إما مؤمن أو غير مؤمن. وإذاً لا يمكن لأحد أن يكون مبرأً من الميل تماما كما ينبغى للاجتماعى المثالى أن يكون . وبناء على ذلك يجب على القارئ أن يحسب حسابا لأفكار المؤلف الدينية ، وليس هذا فحسب ، بل يجب عليه أيضا أن يحسب حسابا لأفكاره هو نفسه ، وهذا أمر أشد صعوبة ، فلعله لم يمتحن عقله قط امتحانا دقيقا وهكذا يجب على الكاتب والقارئ كليهما أن يحذرا افتراض أنهما مبرآن من الميل تماما[1] .

علينا الآن أن نبحث الوحدة والتنوع فى الدين إيمانا وعملا ، وأن نتبين ما أصلح المواقف للمحافظة على الثقافة وترقيتها . وقد سبق أن أشرت فى الفصل الأول إلى أن أحرى « الأديان العليا » بأن تظل منشِّطة للثقافة هى تلك التى يمكن أن تقبلها شعوب ذات ثقافات مختلفة : تلك التى لها نصيب أكبر من العموم ، وإن كانت الصلاحية للعموم قد لا تعد بنفسها معيارا « للدين الراقى » . مثل تلك الأديان فى مكانتها أن تقدم نموذجا أساسيا للإيمان المشترك والسلوك المشترك ، يصلح لأن تُطَرَّز عليه أشكال محلية شتى ؛ وهى حرية أن تشجع التأثير المتبادل بين الشعوب ، بحيث يساعد أى تقدم ثقافى فى منطقة واحدة على سرعة التطور فى منطقة أخرى . وفى بعض الظروف التاريخية يمكن أن يكون الحرص العنيف على الاختصاص شرطا ضروريا للمحافظة على ثقافة ما ؛ وفى العهد القديم دليل على هذا[2] وعلى الرغم من هذا الموقف التاريخى المعين فينبغى أن نسلِّم بأن ممارسة دين مشترك لدى شعوب كل منها له شخصيته الثقافية الخاصة ، تساعد عادة على تبادل التأثير بما يفيد كلا منها .

(١) انظر مقالة قيمة للأستاذ ايفانز - پرتشارد دفى مجلة Blackfriars عدد نوفمبر ١٩٤٦ عن «الانثروبولوجيا الاجتماعية» يقول « يبدو أن الجواب هو أن عالم الاجتماع ينبغى أيضا أن يكون فيلسوفا أخلاقيا ، وأن تكون له ، بوصفه كذلك ، مجموعة معتقدات وقيم محددة ، يقدر بحسبها قيمة الوقائع التى يدرسها بوصفه عالما اجتماعيا . » .

(٢) ربما كان من سوء حظ الشعوب المسيحية التى تفرق فيها اليهود بعد تشردهم ، ومن سوء حظ اليهود أنفسهم ، أن الاتصال الثقافى بينهم قد ظل محصورا فى تلك المناطق المحايدة من الثقافة ، حيث يمكن تجاهل الدين ، وربما كانت نتيجة ذلك تقوية الوهم بأنه يمكن أن توجد ثقافة بلا دين .

(المترجم)

ويمكننا أن نتصور بالطبع أن دينا ما قد يتوافق بيُسر مع ثقافات شتى ، فيُتَمَثَّل بدلا من أن يَتَمثَّل هو ؛ وأن هذا الضعف قد يؤدى إلى إحداث عكس هذه النتيجة إذا تفكك الدين إلى شُعَب أو فرق متعارضة ، بحيث لا تعود تؤثر بعضها فى بعض . ولعل المسيحية والبوذية قد تعرضتا لهذا الخطر .

وسأحصر بحثى – من هذ الناحية – فى المسيحية وحدها ؛ ولا سيما علاقة الكاثوليكية والبروتستنتية فى أوربا ، وتعدد المذاهب داخل البروتستانتية . ويجب أن نبدأ البحث بدون تفضيل سابق أو كراهة سابقة للوحدة أو لإعادة التوحيد أو للمحافظة على الشخصية المتماسكة المستقلة لكل من الفرق الدينية . يجب أن نلاحظ كل ضرر يبدو أنه أصاب الثقافة الأوربية أوثقافة أى جزء من أوربا نتيجة للانقسام إلى فرق . ولكن يجب أن نعترف – من الناحية الأخرى – بأن كثيرا من المكاسب الكبرى للثقافة قد حُققت منذ القرن السادس عشر ، فى ظروف انعدام الوحدة ؛ بل بأن بعضها يظهر بعد تداعى الأسس الدينية للثقافة ، كما هو الحال فى فرنسا فى القرن التاسع عشر . ولانستطيع أن نؤكد أن هذه المكاسب أو مثلها روعة كان يمكن تحقيقها لو بقيت وحدة أوربا الدينية . فالوحدة الدينية كالانقسام الدينى يمكن أن يتفق كل منهما مع ازدهار الثقافة أو انحلالها .

وإذا استرجعنا تاريخ إنجلترا فقد نشعر من هذه الناحية ببعض الرضى الذى ينبغى ألا نسمح له أن يصبح إعجابا بالنفس . فالأمة التى لا يظهر فيها ميلٌ ما إلى البروتستانتية ، أو لا يكون هذا الميل جديرا بالاعتبار ، تستهدف دائما لخطر التحجر الدينى ، وخطر التبجح بالكفر . والأمة التى تجرى علاقات الكنيسة والدولة فيها على سنن السهولة المفرطة سواءً عليها من وجهة نظرنا الآن أن يكون سبب ذلك هو الكهنوتية أو سيطرة الكنيسة على الدولة ، وأن يكون سببه هو الاراستية[1] أو سيطرة الدولة على الكنيسة . والحق أنه ليس من السهل دائما أن نميز بين الحالتين . والنتيجة المنتظرة فى كلتيهما هي أن كل متذمر وكل مغبون سوف يعزو مصائبه إلى الشر اللاصق بالكنيسة ، أو إلى شر لاصق بالمسيحية نفسها . وليست الطاعة الاسمية

(١) مبدأ هيمنة الدولة على الشئون الكهنوتية ، نسبة إلى « اراستوس » (١٥٢٤–٨٣) وهو طبيب ولاهوتى سويسرى .

(المترجم)

للكرسى البابوى هى فى ذاتها ضمانا ألا يصبح الدين والثقافة - فى أمة كاثوليكية بحتة - متطابقين أكثر مما ينبغى . فقد تضفَى قداسة الدين على عناصر من الثقافة المحلية ، بل من البربرية المحلية ، وقد تزدهر الخرافات تحت ستار التقوى ، ويرتكس الشعب فى وحدة الدين والثقافة التى تختص بها المجتمعات البدائية . فالنتيجة المنتظرة لسيطرة نحلة واحدة سيطرة كاملة هى الجمود إذا كان الشعب سلبيا ، والفوضى إذا كان الشعب سريع الحركة ميالا إلى تأكيد ذاته . فحين يتحول عدم الرضى إلى تذمر يمكن أن يصبح النفور من الكهنوت سنة فى مناهضة الدين ؛ فتنمو وتزدهر ثقافة متميزة معادية ، وتنقسم الأمة على نفسها ، وتضطر الأقسام أن تستمر فى التعايش ، فلا يكون احتفاظها بالاشتراك فى اللغة وفى سبيل الحياة مهدئا للعداوة بينها بل مذكيا لنارها ، ويصبح الانقسام الدينى رمزا لمجموعة من الاختلافات المترابطة ، وإن لم تكن بينها علاقات عقلية فى أغلب الأحيان ؛ ويتجمع حول هذه الاختلافات حشد من المظالم والمخاوف والمصالح الخاصة ؛ وقد لا ينتهى الصراع من أجل تراث غير منقسم إلا بالإعياء والهمود .

ولسنا هنا بصدد مراجعة تلك الفقرات الدامية من الحروب الأهلية التى تنازع فيها الكاثوليك والپروتستانت هذا التراث ، كحرب الثلاثين سنة . فالخصومات اللاهوتية الصريحة بين المسيحيين لم تعد تتجمع حولها تلك المصالح الأخرى التى تحتاج إلى الفصل فيها بقوة السلاح . ولعل الأسباب الأعمق للانقسام لا تزال دينية ، ولكنها لا تبرز إلى الوعى فى شكل مبادئ دينية بل سياسية واجتماعية واقتصادية . ولا شك أن الحركة المناهضة للكنيسة قلما تتخذ صورة عنيفة فى تلك البلاد التى تغلب عليها العقيدة البروتستانتية . ففى مثل تلك البلاد يكون الإيمان والكفر كلاهما أميل إلى الاعتدال والمسالمة ؛ ومن حيث إن الثقافة أصبحت علْمانية فقد تضاءلت الفروق الثقافية بين المؤمن والكافر ، وانطمست الحدود بين الإيمان والكفر ، وأصبحت المسيحية أكثر مرونة ، والإلحاد أكثر سلبية ، والجميع يعيشون فى مودّة ما داموا يقبلون بعض المواضعات الأخلاقية المشتركة .

بيد أن الموقف فى إنجلترا يختلف عنه فى البلدان الأخرى سواء أكانت كاثوليكية أم بروتستانتية . فد كان الإلحاد فى إنجلترا كما كان فى غيرها من البلاد البروتستانتية سلبيا فى معظمه . وليس فى وسع أى أخصائى أن يصل إلى تقدير لعدد

المسيحيين وغير المسيحيين ، فكثير من الناس يعيشون على أعراف غير محددة ، مغلَّفة بضباب كثيف ، وأولئك الذين يعيشون وراءها فى المجهل المظلم من الجهل وعدم المبالاة أكثر ممن يعيشون فى صحراء الإلحاد ذات النور الساطع . والإنجليزى الكافر ذو المنزلة الاجتماعية - مهما تكن هذه المنزلة متواضعة - يجرى على سنن المسيحية غالبا فى مناسبات الولادة والموت وعند الإقدام على الزواج للمرة الأولى . وليس للحدى هذه البلاد حتى الآن وحدة ثقافية ؛ فأنماط إلحادهم تختلف طبقا لثقافة الطائفة الدينية التى تربوا فيها هم أو آباؤهم أو أجدادهم . وقد كانت الفروق الثقافية الرئيسية فى إنجلترا فى الماضى هى تلك التى بين الإنجليكانية وأهم الفرق البروتستانتية ؛ بل إن هذه الاختلافات نفسها بعيدة عن أن تكون محدودة ؛ أولا لأن الكنيسة الإنجليزية نفسها قد اتسعت لاختلافات فى العقيدة والنحلة أوسع مما يحسبه المشاهد الأجنبى ممكنا أن يحتويه نظام واحد دون أن ينفجر ؛ وثانيا لكثرة الفرق المنفصلة عنها ، وتنوع تلك الفرق .

وإذا سُلِّمت لى دعاواى فى الفصل الأول ، فسوف يسلَّم بأن تكوين دين هو تكوين ثقافة أيضا . وينتج من ذلك أنه حين ينقسم الدين فرقا ، وتنمو هذه الفرق من جيل إلى جيل ، تنتشر بذلك ثقافات متنوعة . وبما أن العلاقة الوثيقة بين الدين والثقافة تجعلنا نتوقع أن ما يحدث فى أحد الاتجاهين سوف يحدث فى الاتجاه الآخر ، فحرِى أن نجد الانقسام بين الثقافات المسيحية مثيرا لمزيد من فواصل العقيدة والنحلة . وليس من وكدى أن أتناول الأنقسام الكبير بين الشرق والغرب ، الذى يتجاوب مع الحدود الجغرافية المتغيرة بين ثقافتين . فحين ننظر إلى العالم الغربى يجب أن نعترف بأن السَّنن الثقافى الرئيسى، هو ذلك الذى يتجاوب مع كنيسة روما .. فلم يظهر سَنَن ثقافى آخر إلا فى خلال السنين الأربعمائة الأخيرة ؛ وكل إنسان يدرك معنى المركز والمحيط لابد معترف بأن السنن الغربى لم يزل لاتينيا ، واللاتينية معناها روما . والدلائل على ذلك من الفن والفكر والأخلاق لا تحصى ، ويجب أن نحسب فيها عمل كل من ولدوا وتربوا فى مجتمع كاثوليكى ، مهما تكن عقائدهم الفردية . ومن هذه الناحية يعد انفصال شمال أوربا ، ولاسيما إنجلترا ، عن الألف مع روما تحولا عن التيار الرئيسى للثقافة . وإصدار حكم قيمى ما على هذا الانفصال ، والقول بأنه كان خيرا أو شرا ، هو ما يجب أن نحاول تجنبه فى هذا البحث ؛ فإن معناه تجاوز وجهة النظر الاجتماعية إلى وجهة النظر الدينية . وبما أنه يلزم لى فى هذه النقطة أن أقدم اصطلاح الثقافة النوعية للدلالة على الثقافة التى تُنسب إلى قسم منفصل من العالم

المسيحى ، فيجب أن نحترس من الظن بأن الثقافة النوعية هى بالضرورة ثقافة دُنيا ؛ ونتذكر كذلك أنه إذا كان من المحتمل أن تخسر الثقافة النوعية لانفصالها عن أصل الجسم ، فإن أصل الجسم أيضا قد يشوه بفقدان عضو من أعضائه .

ثم يجب أن نعترف بأنه حيث تصبح ثقافية نوعية - مع الزمن - مستقرة على أنها الثقافة الرئيسية لمنطقة معينة فإنها تميل إلى أن تتبادل المكان ، فى تلك المنطقة ، مع الثقافة الأوروبية الرئيسية . وهى تختلف من هذه الناحية عن تلك الثقافات النوعية التى تمثل فِرقا يشترك أعضاؤها فى الإقليم مع الثقافة الرئيسية . فالسنن الثقافى الرئيسى فى إنجلترا لم يزل هو السنن الأنجليكانى منذ أجيال ؛ والكاثوليك فى إنجلترا، الذين يتبعون روما ، هم بالطبع فى سنن أوربى أكثر مركزيّة من سنن الأنجليكان ، ولكنهم من ناحية أخرى أبعد عن السنن من البروتستنتيين الخارجين على الكنيسة الأنجليكانية ، وذلك لأن السنن الرئيسى فى إنجلترا لم يزل أنجليكانيا . تلك الفرق البروتستانتية هى التى تعد بالنسبة إلى الأنجليكانية مجموعة من الثقافات النوعية ، أوهى مجموعة من «الثقافات نوعية النوعية» إذا اعتبرنا الثقافة الأنجليكانية نفسها ثقافة نوعية . ولكن بما أن اصطلاح «الثقافات نوعية النوعية» فيه من التهريج أكثر مما يسمح بأن يأتلف مع صحبة طيبة ، فيجب أن نكتفى بقولنا « ثقافات نوعية ثانوية ». وأعنى بالفرق البروتستانتية تلك الجماعات التى يعتبر بعضها بعضا « الكنائس الحرة»[1] ، ثم « جمعية الأصدقاء »[2] وهى ذات تاريخ منفصل إلا أنه جليل ؛ أما الهيئات الدينية التى دون هذه فيمكن إهمالها من الناحية الثقافية . والفروق بين لوائح الجماعات الدينية الهامة مرتبطة إلى حد ما مع الظروف الخاصة التى أحاطت بنشأتها، ومع طول مدة انفصالها . فمما يسترعى النظر أن الكنيسة المحفلية[3] ذات

(١) هى الكنائس التى تقوم على جعل السلطة الدينية فى أيدى ممثلى «شعب» الكنيسة ، بدلا من جعلها فى أيدى مجمع الأساقفة كما هى الحال فى الكنيسة الأنجليكانية . وتميل هذه الكنائس إلى التنظيم المحلى ، على تفاوت فى درجة محليته . انظر الهوامش التالية عن « المحفلية » و « المشيخية و « المثودست » .

(٢) هى جماعة « الكويكرز » ، جماعة دينية نشأت فى إنجلترا فى القرن السابع عشر ، تقوم على الإيمان الشخصى البسيط ، بعيدا عن العقائد الكثيرة والعبارات الرسمية .

(المترجم)

(٣) Congregationalism - مذهب مسيحى يجعل لكل محفل أو كنيسة محلية حرية الإشراف على شئونها . ويرجع ابتداؤه إلى أواسط القرن السادس عشر أى بعد إعلان هنرى الثامن لاستقلال الكنيسة الإنجليزية عن الكرسى البابوى .

(المترجم)

التـاريخ الطويل، لديهـا عـدد من علمـاء اللاهوت المبـرزين ، فى حين أن جـمـاعـة «الميثودست»[1] ، وتاريخـها أحدث ، والمبررات اللاهوتية لوجودها المنفصل أقل ، تعتمد أساسا كما يظهر على مجموعة أناشيدها ، ولا تحتاج إلى بناء لاهوتى مستقل خاص بها . ولكن سواء نظرنا إلى ثقافة نوعية سائدة فى منطقة ما ، أم إلى ثقـافة ثانوية داخل إقليم ما ، أو مبعثرة على عدة أقاليم ، فقد نجد أنفسنا مسوقين إلى نتيجة وهى أن كل ثقافة نوعية تتوقف على الثقافة التى تفرعت عنها . فحياة البروتستانتية تتوقف على بقاء ما تعارضه ، وكما أن ثقافة الفرق البروتستانتية المخالفة تموت من نقص الغذاء إذا لم تستمر الثقافة الأنجليكانية ، فبقاء الثقافة الإنجليزية يتوقف على صلاح حال ثقافة أوربا اللاتينية ، والاستمرار فى استمداد الغذاء من تلك الثقافة اللاتينية .

على أن هناك فرقا بين انفصال كنتربرى عن روما ، وانفصال البروتستانتية الحرة عن كنتربرى ؛ وهو فرق هام بالنسبة لما أنا بصدده. فهو يناظر فرقا أوضحته فى الفصل السابق بين الاستعمار بطريق الهجرة الجماعية (كما حدث فى الهجرات القديمة التى اندفعت غربا مكتسحة أوربا) والاستعمار بواسطة انفصال عناصر معينة عن الثقافة التى تبقى فى الوطن (كما فى استعمار أقطار الدومنيون[2] البريطانى والأمريكتين) . فالانفصال الذى عجَّل به هنرى الثامن كان سببه المباشر دوافع شخصية فى أوساط عليا ، وأمدته نزعات قوية ، ذات منشأ أكثر احتراما ، فى إنجلترا وشمال أوربا ، فما كادت قوى البروتستانتية تطلق من عقالها حتى ذهبت إلى مدى أبعد مما أراد هنرى نفسه ، أو مما كان يمكن أن يقبله . ولكن بالرغم من أن الإصلاح الدينى فى إنجلترا كان ، ككل ثورة أخرى ، من عمل أقلية ، وبالرغم من أنه قوبل بعدة حركات محلية ذات مقاومة عنيدة ، فقد انتهى بأن ضم بين دفتيه جمهور الأمة على اختلاف طبقاتهم وأقاليمهم. أما الفرق البروتستانتية فهى تمثل عناصر معينة فى الثقافة الإنجليزية دون سائر العناصر ، وقد لعبت الطبقة والحرفة دورا كبيرا فى

(١) دعوة بروتستنتية ، نشأت على أيدى بعض رجال الدين فى أكسفورد فى أوائل القرن الثامن عشر، ولم تستقل بتنظيمها عن الكنيسة الإنجليزية إلا فى أواخره . سميت بهذا الاسم لأن أصحابها قرروا أن يقيموا عباداتهم ودراساتهم الدينية على « النظام »

(٢) الأقطار التى تتمتع باستقلال ذاتى داخل الكومنولث البريطانى ، ككندا وأستراليا .

(المترجم)

تكوينها . وقد يتعذر على أدق الدارسين أن يحكم إلى أى حد يرجع تكوين الثقافة النوعية إلى اعتناق معتقدات خارجة على معتقدات الجمهور ، وإلى أى حد يبعث تكوين الثقافة النوعية على البحث عن علل لمخالفة الجمهور . ومن حسن الحظ أن حل ذلك اللغز غير ضرورى فى بحثى هذا، وعلى كل حال فقد كانت النتيجة تكوين طبَاق من الفرق الدينية فى إنجلترا، ناشئة – إلى حد ما – عن الفوارق الثقافية بين الطبقات ، ومقوية – إلى حد ما – لهذه الفوارق .

وقد يستطيع دارس متعمق لعلم الأجناس ولتاريخ أقدم عهود الاستقرار فى هذه الجزيرة، أن يقيم الدليل على وجود أسباب أكثر ثباتا وأكثر أوليَّة لنزعات الانشقاق الدينى . وقد يستطيع أن يعزو هذه النزعات إلى خلافات لا يمكن استئصالها بين ثقافات شتى القبائل والأجناس واللغات التى سيطرت أو تنازعت السيادة من حين إلى حين . ثم قد يأخذ بالرأى القائل : أن الاختلاط الثقافى لا يتحتم أن يسير فى نفس الطريق الذى يسير فيه الاختلاط البيولوجى ؛ وأنه حتى لو فرضنا أن كل شخص من سلالة إنجليزية نقية تمتزج فى عروقه دماء جميع الغزاة المتعاقبين بنسب متساوية تماماً فليس ينتج من ذلك بالضرورة أن الاتحاد الثقافى قد تم بينها . ومن ثم فقد يرى مثل هذا الدارس فى ميل عناصر شتى من السكان إلى التعبير عن إيمانها بطرق مختلفة ، وإلى تفضيل أنماط مختلفة من التنظيم المِلِّى وأساليب مختلفة من العبادة ، انعكاسا لفواصل قديمة بين أجناس سائدة وأجناس مسودة . ومثل هذه الآراء خارجة عن موضوعى ، وليس لدىَّ من العلم ما يسمح لى بتأييدها أو نقضها ؛ ولكن من الخير للكاتب وللقراء معا أن يظلوا على ذكر من أنه قد توجد مستويات أعمق من هذه التى يجرى البحث فيها . وإذا ثبت أن الفروق المستمرة إلى الوقت الحاضر تنحدر من فروق أولية فى الثقافة فإن ذلك لن يكون إلا مؤكدا لقضية وحدة الدين والثقافة ، التى شرحتها فى الفصل الأول .

ومهما يكن من ذلك الأمر فثمة ما يكفى لشغل اهتمامنا من عجائب اختلاط الدوافع والمصالح فى خلافات الأحزاب الدينية فى حقبة التاريخ الحديث . ولا يلزم أن يكون المرء كلبيًا ولا ناسكا ليسليه، أو يحزنه مشهد خداع النفس لدى المهاجمين والمدافعين عن هذا الشكل أو ذاك من أشكال الإيمان المسيحى ، وكذلك ما كان يتفق منهم من نفاق كثير . ولكن الطرب والحزن كليهما لا قيمة لهما من وجهة نظرى فى هذه

المقالة ، لأن هذا الاضطراب هو ما يجب أن يتوقعه المرء بالضبط ، لكونه صفة راسخة من صفات الإنسان . لا شك أن هناك مواقف فى التاريخ فيها صراع دينى يمكن أن يعزى إلى دافع دينى محض ، فالحرب التى خاضها القديس أثناسيوس طوال حياته ضد الآريين واليوتيخيين لا تحتاج أن تبحث فى ضوء غير ضوء اللاهوت[1] ، والباحث الذى يحاول إثبات أنها تمثل صداما ثقافيا بين الاسكندرية وأنطاكية ، أو يقدم ابتكارا آخر من هذا القبيل ، يبدو لنا – على أحسن تقدير – أنه يتكلم عن شىء آخر . ولكن أنقى القضايا اللاهوتية تكون لها مع الزمن نتائج ثقافية : فإن معرفة سطحية بسيرة أثناسيوس كافية لأن تثبت لنا أنه كان واحدا من بناة المدنية الغربية العظام. وحين ندافع عن ديننا فلابد لنا فى معظم الأمر من أن نكون مدافعين عن ثقافتنا فى الوقت نفسه ، والعكس بالعكس ؛ فإننا نكون مطيعين لغريزتنا الأساسية فى المحافظة على وجودنا . وحين نفعل ذلك نرتكب على مدى الزمن أخطاء كثيرة ، ونرتكب جرائم كثيرة ، يمكن أن ينحل معظمها إلى خطأ واحد ، وهو المطابقة بين ديننا وثقافتنا على مستوى ينبغى فيه أن نميز بينهما .

ولا تتصل هذه الاعتبارات بتاريخ الصراع والانفصال الدينى فحسب ، بل إن لها مثل ذلك المكان حين تُبحث مشروعات إعادة التوحيد ، فإن أهمية الوقوف عند بحث الخصائص الثقافية وتمييز العوائق الدينية من الثقافية قد أهملت حتى الآن ، بل أذهب إلى أبعد من ذلك فأقول إنها تجوهلت عمدا ، وإن يكن هذا التجاهل عن غير وعى ، فى المشروعات التى اتخذت أو اقترحت لإعادة توحيد الهيئات المسيحية . ومن هنا ما يبدو على هذه المشروعات من مظهر الاحتيال ، أو الاتفاق على عبارات يمكن للأطراف المتعاقدة أن تؤولها تأويلات مختلفة ، مما يثير فى الذهن شَبَهًا من المعاهدات المعقودة بين الحكومات .

(١) كان موضوع هذا الصراع المشهور فى تاريخ المسيحية هو طبيعة المسيح . وذهب آريوس أسقف الإسكندرية (المتوفى سنة ٣٣٦) إلى التوحيد البسيط المطلق ، وأن المسيح مخلوق . ودافع أثناسيوس (المتوفى سنة ٣٧٣) عن مبدأ التثليث . أما « يوتيخوس » فيبدو أن الإشارة إليه هنا خطأ تاريخى ، لأنه متأخر عن أثناسيوس ، فقد ولد سنة ٣٨٠ ومات سنة ٤٥٦ .

(المترجم)

ويحسن بنا أن نذكر القارئ الذى لا يعرف تفاصيل «النزعة العالمية فى الكنائس المسيحية»[١] بالفرق بين تبادل التناول[٢] وإعادة التوحيد[٣] . فالاتفاق على تبادل التناول بين كنيستين وطنيتين – ككنيسة إنجلترا وكنيسة السويد ، أو بين كنيسة إنجلترا وإحدى الكنائس الشرقية ، أو بين كنيسة إنجلترا وهيئة مثل « الكاثوليك القدماء » الذين يوجدون فى هولندا وأنحاء أخرى من القارة ، لا يلزم أن يتطلع إلى أكثر مما يدل عليه هذا الاصطلاح ، من اعتراف كلا الجانبين للجانب الآخر «بصلاحية القساوسة » واستقامة المعتقدات ، بحيث يكون لأفراد كلتا الكنيستين أن يصلوا ويتناولوا القربان فى كنائس البلد الآخر ، وللقسس أن يقيموا الصلاة ويعظوا كذلك . وإنما يمكن أن يؤدى الاتفاق على تبادل التناول إلى إعادة التوحيد فى إحدى حالتين : إما الوحدة السياسية بين الأمتين ، وهذا أمر بعيد الاحتمال ، وإما التوحيد النهائى للمسيحيين فى جميع أنحاء العالم . أما إعادة التوحيد فتعنى فى الواقع إما إعادة توحيد هيئة ما ذات نظام أسقفى بكنيسة روما ، أو إعادة التوحيد بين هيئات منفصلة بعضها عن بعض فى منطقة واحدة . وأنشط الحركات نحو إعادة التوحيد فى الوقت الحاضر هى من النوع الثانى : أى إعادة التوحيد بين الكنيسة الأنجليكانية وبين واحدة أو أكثر من هيئات « الكنيسة الحرة » . والذى يعنينا هنا بوجه خاص هو مايستتبعه هذا النوع الثانى من التوحيد فى مجال الثقافة ؛ إذ لا يُنتظر أن يقوم توحيد بين كنيسة إنجلترا وبين المشيخيين[٤] أو المثودست[٥] فى أمريكا ، وإنما يكون التوحيد بين المشيخيين الأمريكيين وبين الكنيسة الأسقفية فى أمريكا ، وبين المشيخيين الإنجليز وكنيسة إنجلترا .

وينبغى أن يكون واضحا من الاعتبارات التى قدمتها فى الفصل الأول أن التوحيد الكامل يستلزم الاشتراك فى الثقافة : ثقافة مشتركة قائمة بالفعل ، وإمكان ازدياد

(١) occumenicity (٢) intercommunion (٣) reunion

(٤) الكنيسة المشيخية .Presbyterian ch وسط بين المحفلية (سبق التعريف بها) وبين التنظيم المركزى ، فهى تجعل للشيوخ الذين يمثلون الطائفة دورا هاما فى التوجيه الدينى عن طريق المجالس المتعاقبة. ويرجع تاريخها إلى أواسط القرن السادس عشر كالكنيسة المحفلية . (المترجم)

(٥) سبق التعريف بهذه الفرقة

(المترجم)

نموها تبعا للتوحيد الرسمى . وبديهى أن التوحيد المثالى لجميع المسيحيين لا يتضمن الصيرورة إلى تنميط الثقافة فى طول العالم وعرضه ، وإنما يتضمن وجود « ثقافة مسيحية » تكون كل الثقافات المحلية صورا مختلفة منها ، ولسوف تختلف ، ويجب أن تختلف، اختلافا بعيدا. إن بمقدورنا الآن أن نميز بين « ثقافة محلية » و « ثقافة أوربية » ؛ فحين نستخدم الاصطلاح الأخير نعترف بالفروق المحلية ؛ وكذلك لا ينبغى أن يُعد وجود « ثقافة مسيحية » عامة تجاهلا أو إلغاء للفروق بين ثقافات القارات المتعددة . ولكن اشتراكا قويا فى الثقافة بين شتى الهيئات المسيحية فى المنطقة الواحدة (ويجب أن نتذكر أننا نعنى « الثقافة » متميزة عن « الدين » هنا) لا يسهِّل إعادة توحيد المسيحيين فى تلك المنطقة فحسب ، بل يعرض مثل هذا الاتحاد لأخطار معينة أيضا .

وقد سبق أن بينت أن كل انقسام لشعب مسيحى إلى فرق يؤدى إلى نمو «ثقافات نوعية» بين ذلك الشعب ، أو يقوِّى ذلك ؛ وسألت القارئ أن ينظر إلى الأنجليكانية والكنائس الحرة ليثبت له صدق هذه النظرة. ولكننا يجب أن نضيف الآن أن الانقسام الثقافى بين الأنجليكان وأتباع الكنائس الحرة قد تضاءل بتغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية . فإن تنظيم المجتمع الريفى الذى كانت كنيسة إنجلترا تستمد معظم قوتها الثقافية منه سائر إلى الانحلال ؛ فالسادة ملاك الأراضى أصبحوا أقل أمنا وسلطانا ونفوذا ؛ والأسر التى ارتفعت بالتجارة وخَلَفت على ملك الأراضى فى كثير من الأماكن تتضاءل عزا وثراء ؛ والقساوسة الأنجليكان المتخرجون فى مدارس خاصة أو فى الجامعات القديمة أو الذين تعلَّموا على نفقة أسرهم يقل عددهم ؛ والأساقفة رجال غير أثرياء ، يشق عليهم أن يفتحوا قصورا وأتباع الكنيسة الأنجليكانية والكنائس الحرة يتعلمون فى جامعات واحدة ، وأحيانا فى مدارس واحدة . ثم إنهم جميعا يتعرضون لبيئة ثقافية واحدة ، منفصلة عن الدين . وعندما تؤلف المصالح المشتركة والمشاغل المشتركة بين رجال ذوى عقائد دينية مختلفة ، يشعرون بعالم لا مسيحى يتزايد ضغطه عليهم ولا يشعرون بمقدار تسرب المؤثرات اللامسيحية والثقافة المحايدة إليهم هم أنفسهم ، فليس بمستغرب أن تبدو لهم بقايا الفروق بين ثقافاتهم المسيحية المختلفة ذات أهمية ثانوية .

ولا تعنينى فى هذا المقام أخطار الاتحاد على بنود خاطئة أو مراوغة ؛ ولكننى معنى أشد العناية بخطر الاتحاد يسهِّله اختفاء المميزات الثقافية لشتى الهيئات المتحدة

فيسرع بالانحدار العام للثقافة ويؤكده ، فدقة التفكير اللاهوتى والفلسفى أو خشونته هى بالبداهة مقياس من المقاييس لحالة ثقافتنا ؛ والميل فى بعض الدوائر إلى الهبوط باللاهوت إلى مبادئ يمكن أن يفهمها الطفل أو يقبلها السوكينى[1] هو بذاته دليل ضعف ثقافى. ولكن ثمة خطرا آخر - من وجهة نظرنا - فى خطط إعادة التوحيد التى تحاول أن تزيل الصعوبات من أمام كل إنسان ، وتحفظ عليه اعتزازه بنفسه . ففى عصر كعصرنا هذا ، أصبح يرى من الأدب إخفاء الفروق الاجتماعية والتظاهر بأن أعلى درجة من « الثقافة » يجب أن تكون ميسَّرة لكل - إنسان - فى عصر يأخذ بالتسوية الثقافية سوف ينكَر أن الأجزاء المسيحية التى تراد إعادة توحيدها تمثل فروقا ثقافية ما . ومن المحقق أنه سيشتد الضغط لإيجاد توحيد على أسس من المساواة الثقافية التامة . بل قد يُعطى اعتبار أكثر مما ينبغى للنسب العددية للأتباع فى كل هيئة من الهيئات المتحدة : فإن الثقافة الرئيسية ستظل ثقافة رئيسية ، والثقافة النوعية نوعية ، ولو اجتذبت الأخيرة أتباعا أكثر من الأولى . والهيئة الدينية الرئيسية هى دائما الحارسة على القدر الأكبر من بقايا الصور العليا لنمو الثقافة ، المحفوظة من عهد ماض قبل أن يحدث الانقسام . وليست الهيئة الدينية الرئيسية هى صاحبة اللاهوت الأكثر دقة فحسب ، بل أنها هى الأقل بعدا عن النشاط الفكرى والفنى الأفضل فى عصرها . ومن هنا فإن من يبدل عقيدته الدينية - ولا أعنى من ينتقل من شكل من أشكال المسيحية إلى شكل آخر فحسب ، بل أعنى أولا من يتحول من اللامبالاة إلى اعتناق المسيحية إيمانا وعملا - من يبدِّل عقيدته الدينية من ذوى الفكر والإحساس يُجتذب إلى أكثر أنماط العبادة والعقيدة قربا من الكثلكة . وقد يتخذ المشاهد الخارجى هذا الاجتذاب - الذى يمكن أن يحدث قبل أن يبدأ من سيتحول إلى الإيمان فى التعرف إلى المسيحية على الإطلاق - دليلا على أن ذلك المتحوِّل قد أصبح مسيحيا لأسباب خاطئة ، أو أنه كاذب مدَّع . لقد اقتُرف كل ذنب يمكن تخيله ، وربما أخفى ادعاء الإيمان الدينى غرورا وإفراطا فكريا أو اسطاطيقيا ، ولكننا إذا اعتبرنا وثاقة الصلة بين الدين والثقافة ، وهى نقطة البدء فى هذا البحث ، وجدنا أن ظواهر مثل السير إلى الإيمان الدينى عن طريق الاجتذاب الثقافى هى ظواهر طبيعية كما أنها مقبولة .

(١) نسبة إلى سوكينوس Socinus وهو لاهوتى طليانى (١٥٣٩-١٦٠٤) أنكر المبادئ الكاثوليكية والبروتستانتية الأساسية ، كمبدأ التثليث وألوهية المسيح ، وفسر الخطيئة والخلاص ونحوهما تفسيرا عقليا .

(المترجم)

وبعد الاعتبارات التى ألمعت إليها فيما سبق، يجب أن أحاول وصل هذا الفصل بالفصلين السابقين ، فأسأل : ما النموذج المثالى للوحدة والتعدد بين الأمم المسيحية وبين الطِّباق المتعددة فى كل أمة ؟ وينبغى أن يكون واضحا أن وجهة النظر الاجتماعية لا يمكن أن تؤدى بنا إلى تلك النتائج التى لا يوصل إليها على ماينبغى إلا بمقدمات لاهوتية ، وإن من قرأ الفصول السابقة لحرى ألا يجد حلا فى أى خطة صارمة لا تقبل التغيير. فلا واحد من الأنماط الثلاثة الرئيسية للتنظيم الدينى يعطى ضمانا من الانحدار الثقافى : لا الكنيسة الأممية ذات السلطة المركزية ، ولا الكنيسة القومية، ولا الفرقة المنفصلة . فخطر الحرية هو التميع ، وخطر النظام الصارم هو التحجر . وكذلك لايمكننا أن نحكم من تاريخ أى مجتمع بالذات أنه لو اختلف تاريخه الدينى لكان حريًا أن ينتج ثقافة أصحَّ اليوم : فالنتائج الفادحة للصراع الدينى المسلح بين شعب ما كما حدث فى إنجلترا فى القرن السابع عشر أو فى الولايات الألمانية فى القرن السادس عشر لا تحتاج إلى تأكيد ؛ والتحلّل الذى يحدثه الانقسام إلى فرق أمر ألممنا به فيما سبق. ومع ذلك فقد نسأل : ألم تحى حركة المثودست[١] فى عهدها الحماسى الأكبر ، الحياة الروحية للإنجليز ، وتمهد السبيل للحركة الإنجيلية[٢] بل لحركة أكسفورد[٣] ثم إن الخلاف الدينى قد مكَّن « طبقة العمال » المسيحيين (وإن يكن ما فعله «للطبقة العاملة» المسيحية بعامة أقل مما كان يمكنه أن يفعل) من أن يقوموا بذلك الدور الذى ينبغى أن يتمنى كل مسيحى ذى حماسة وفاعلية اجتماعية أن يقوم به ، دور توجيه كنيستهم المحلية والمنظمات الاجتماعية والخيرية المرتبطة بها . وقد كان ثمة خيار فِعْلِىّ فى بعض الأحيان بين التفرق الدينى وبين عدم المبالاة الدينية ، وحين اختار قوم الطريق

(١) سبق التعريف بهذه الحركة .

(المترجم)

(٢) حركة نحو توحيد المسيحية بدأت فى لندن سنة ١٨٤٦ بمؤتمر ضم ٩٠٠ من رجال الدين وعامة المسيحيين فى الطوائف المختلفة . وقد انتشرت الدعوة فى كثير من الأقطار البروتستنتية ، وكان هدفها العودة إلى الإنجيل ومكافحة عدم الاكتراث بالدين ، تأكيد حرية الفرد فى تكوين عقيدته . على أن المؤتمر قد قرر عقائد تسعا جعلها أساسا للإيمان . (المترجم)

(٣) حركة دينية إصلاحية فى القرن التاسع عشر ، كان للقائمين بها نزعة اشتراكية . وممن تأثروا بها الكاتب الإنجليزى جون رسكن . (المترجم)

الأول ، حفظوا الحياة على ثقافة بعض الطِّباق الاجتماعية بذلك الاختيار . والثقافة المناسبة لكل طبق هى بمنزلة سواء فى الأهمية كما قلت فى مطلع هذه المقالة .

ويبدو أن وجود صراع دائم بين القوى الجاذبة المركزية ، والقوى الطاردة المركزية أمر مستحب هنا ، كما هى الحال فى العلاقة بين الطبقات الاجتماعية والعلاقة بين شتى الأقاليم فى بلد ما . فإنه لا يمكن بقاء توازن ما بدون الصراع . والنتائج التى يصح لنا أن نصل إليها من مقدماتنا ومن جهة نظر علم الاجتماع هى – فيما يبدو لى – كما يلى : ينبغى أن يكون العالم المسيحى واحدا – وليس فى وسعنا أن ندلى برأى عن شكل التنظيم ولا مُستقَرًّ *السلطات فى تلك الوحدة* – ولكن ينبغى أن يوجد فى داخل تلك الوحدة صراع دائب بين الأفكار ؛ فإن الحق لا ينبسط ويتضح إلا بالصراع ضد الأفكار الخاطئة التى تظهر دائما ، ومطابقة السنَّة لا تُطَوَّر لتفى بحاجات العصر إلا فى الصراع مع الابتداع . كما ينبغى أن يوجد فى داخل تلك الوحدة جهد دائب من جانب كل إقليم لتشكيل المسيحية تشكيلا يلائمه ، جهد لا ينبغى أن يُكبت كل الكبت ولا أن يُطلق كل الإطلاق . فالمزاج المحلى يجب أن يعبر عن خصوصيته فى الشكل الذى يتخذه من المسيحية ، وكذلك الأمر بالنسبة للطبق الاجتماعى ، حتى تزدهر الثقافة الخاصة بكل منطقة وكل طبقة . ولكن يجب أيضا أن تكون هناك قوة تُبقى هذه المناطق وهذه الطبقات مترابطة ، وإذا عُدمت هذه القوة المصحِّحة الموجِّهة نحو وحدة الإيمان والعمل فإن ثقافة كل جزء سوف تضارّ . وقد رأينا فيما سبق أن ثقافة الأمة تصلحُ بصلاح ثقافة شتى الأجزاء المكونة لها ، جغرافيا واجتماعيا ؛ ولكنها تحتاج أيضا إلى أن تكون هى نفسها جزءا من ثقافة أكبر ، وذلك يتطلب المثل الأعلى النهائى – مهما يكن تحقيقه غير ممكن – مَثَل « ثقافة عالمية » بمعنى مختلف عن المعنى الذى تتضمنه خطط أنصار الاتحاد العالمى . وبدون إيمان مشترك لن تؤدى كل الجهود التى تبذل نحو التقريب بين الأمم فى الثقافة إلا إلى وهم الوحدة .



الفصل الخامس

ملاحظة عن الثقافة والسياسة

«على أن السياسة لم تشغله بحيث تصرف ذهنه عن أمور أكثر خطراً» .

صموئيل جونسون عن جورج لتلتون

نلاحظ فى هذه الأيام أن «الثقافة» تجتذب اهتمام رجال السياسة ؛ ولا يعنى هذا أن الساسة هم دائمًا «رجال ثقافة» بل إن «الثقافة» تعتبر أداة للسياسة ، كما تعتبر من المنافع الاجتماعية التى تعمل الدولة على رعايتها . ولا يقتصر الأمر على أننا نسمع من جهات سياسية عليا أن «العلاقات الثقافية» بين الأمم ذات خطر عظيم ، بل إننا نجد المكاتب تنشأ والموظفين يعينون خصيصًا لتعهد هذه العلاقات ؛ التى يُفرَض أنها تقوى أواصر الصداقة بين الأمم . وينبغى ألا تذهلنا حقيقة أن الثقافة أصبحت – بوجه ما – قسمًا من السياسة ، عن حقيقة أن السياسة كانت فى عهود أخرى منشطًا يُمارس داخل ثقافة ما ، وبين ممثلى ثقافات شتى . ولذلك فليس بمستنكر أن نحاول الإشارة إلى مكان السياسة داخل ثقافة موحدة ومقسّمة وفقًا لنوع الوحدة والتقسيم اللذين بحثنا أمرهما .

وأحسبنا نستطيع أن نفترض أن ممارسة السياسة والاهتمام النشيط بالشئون العامة فى مجتمع كالذى وصفناه لن يكون من شأن كل إنسان ، أو لن يكون من شأن كل إنسان بمقدار واحد ؛ وأنه ليس كل إنسان ينبغى أن يشغل نفسه بسير الأمة بوصفها كلا ، اللهم إلا فى لحظات الأزمة . ففى مجتمع إقليمى سليم لا تكون الشئون العامة شُغل كل إنسان أو شغل الأغلبية العظمى إلا داخل الوحدات الاجتماعية الشديدة الصغَر ، وتكون شغل عدد أصغر فأصغر من الناس فى الوحدات الأكبر التى تشتمل على الوحدات الأصغر . وفى مجتمع طباقى سليم تكون الشئون العامة مسئولية لا يتكافأ الناس فى حملها ؛ فمن ورثوا مزايا خاصة – أولئك الذين ينبغى أن تلتحم فيهم المصلحة الشخصية والمصلحة العائلية («ما لهم فى البلد») مع الروح العامة –

يرثون مسئولية أكبر . وتكون الصفوة الحاكمة فى الأمة ، بوصفها كلا ، مؤلفة من أولئك الذين ورثوا مسئوليتهم مع ثرائهم ومكانتهم ، والذين يزيد فى قواهم دائمًا ، ويقودها أحيانًا ، أفراد نابغون ذوو مواهب ممتازة . ولكننا حين نتحدث عن صفوة حاكمة يجب أن نتحرز من تصور صفوة منفصلة انفصالاً واضحًا عن الصفوات الأخرى فى المجتمع .

ولو وصفنا العلاقة بين الصفوة السياسية – ونعنى بها قادة كل الجماعات السياسية العاملة المعترف بها ، فإن بقاء النظام البرلمانى يستلزم استمرار «تناول العشاء مع المعارضة» [١] – لو وصفنا العلاقة بين الصفوة السياسية وبين الصفوات الأخرى بأنها اتصال رجال العمل برجال الفكر لكان فى هذا الوصف تسامح كبير . فهى بالأحرى علاقة بين رجال من أنماط عقلية مختلفة ، ذوى مجالات فكرية وعملية مختلفة . فالتمييز القاطع بين الفكر والعمل لا يستقيم فى الحياة السياسية أكثر مما يستقيم فى الحياة الدينية ، حيث يلزم أن يكون لرجل التأمل منشطه الخاص ، وألا يكون القس العلمانى عديم الخبرة بالتأمل . ليس ثمة مستوى من الحياة النشيطة يمكن إغفال الفكر فيه ، إلا مستوى التنفيذ الآلى للأوامر ؛ وليس ثمة نوع من التفكير يمكن أن يكون عديم التأثير فى العمل .

وقد ألمعت فى غير هذا المقام [٢] إلى أن المجتمع يتعرض لخطر الانحلال حين يعوزه الاتصال بين الناس فى المجالات المختلفة من النشاط – بين العقول السياسية والعلمية والفنية والفلسفية والدينية . ولا يمكن إصلاح هذا الانفصال بالتنظيم العام وحده . فليست المسألة هى أن يُجمع ممثلو الأنماط المختلفة من المعرفة والخبرة فى لجان ، وأن يُدعى كل إنسان لينصح كل إنسان آخر ؛ فالصفوة ينبغى أن تكون شيئًا مختلفًا عن ندوة من كهنة ورؤساء سياسيين ورجال أعمال أثرياء ، شيئًا أقرب من هذا بكثير إلى التكوين العضوىٍ ، فالرجال الذين لا يلتقون إلا لأغراض جدية محددة ، وفى مناسبات رسمية ، لا يلتقون التقاء كاملاً . قد يكون بينهم أمر مشترك هم شديدو العناية به ، وقد ينتهون بتكرار الاتصال بينهم إلى الاشتراك فى قدر من المفردات والتعبيرات اللغوية يبدو أنه يؤدى كل ظلال المعانى اللازمة لغرضهم المشترك ؛ ولكنهم

(١) أنخال أن عبارة كهذه قد نسبت إلى السير وليم فرنون هاركورت ، أو قيلت فى حديث عنه .
(٢) «فكرة مجتمع مسيحى» ص ٤٠

لن يزالوا يخرجون من هذه المقابلات لينصرف كل منهم إلى عالمه الاجتماعى الخاص ، وإلى عالمه الفردانى الخاص . ومما يلاحظه الجميع أن أية مودة شخصية وثيقة تتميز بأنه يتفق فيها الصمت الراضى ، أو الوعى السعيد المتبادل عند الاشتغال بمهمة مشتركة ، أو الجد الباطن فى الاستمتاع بفكاهة تافهة ؛ وانسجام كل حلقة من الأصحاب يتوقف على عُرف اجتماعى مشترك ، وطقوس مشتركة ، وأنواع من الاسترواح مشتركة . وهذه الأواصر لا تقل أهمية فى نقل المعنى بالكلمات ، عن وجود موضوع مشترك يكون لشتى الأطراف علم به . من سوء حظ الرجل أن يكون أصدقاؤه وشركاؤه فى العمل جماعتين ليس بينهما اتصال ؛ ومما يؤدى به إلى ضيق الأفق أن يكونا جماعة واحدة .

ومثل هذه الملاحظات عن الصداقة الشخصية لا جديد فيها ؛ وإنما كل ما يمكن أن يكون هناك من جدة فهو فى اللفت إليها فى هذا المقام . فهى تدل على مزية المجتمع الذى يمكن أن يلتقى فيه أهل كل منشط من المناشط العليا دون أن يتكلموا فى العمل أو يعنى كل منهم نفسه بالكلام فى عمل الآخر . فلكى نقدر رجل العمل حق قدره يجب أن نلتقى به ، أو يجب على الأقل أن نكون قد عرفنا رجالاً كثيرين على هذه الشاكلة حتى نستطيع أن نصدق الحدس عن رجل لم نلقه . ولقاء رجل من رجال الفكر وتكوين انطباع عن شخصيته قد يكون عوناً كبيراً فى الحكم على أفكاره . وليس هذا بمستنكر حتى فى ميدان الفن ، مع أن ثمة تحفظات هامة فى هذا الميدان ، ومع أن الانطباعات عن شخصية الفنان كثيراً ما تؤثر فى النظر إلى عمله تأثيراً منحرفاً عن الموضوع — فكل فنان لابد يلاحظ أنه فى حين يزداد قليل من الناس كرهاً لعمله بعد أن يلقوه ، فإن هناك كثيرين أيضاً يتقبلونه بقبول حسن إذا وجدوه شخصاً ظريفاً . وهذه المزايا ثابتة مهما يتأذَّ منها العقل ، وبالرغم من أنه يستحيل فى المجتمعات الحديثة ذات الأعداد الضخمة أن يعرف كلُّ إنسان كلَّ إسان آخر .

وفى أيامنا هذه نقرأ كتباً جديدة أكثر مما ينبغى ، أو نشعر بالضيق حين نفكر أن هناك كتباً جديدة نَحْنُ لقراءتها مهملون . إننا نقرأ كتباً كثيرة لأننا لا نستطيع أن نهرف عدداً كافياً من الناس ؛ فنحن لا نستطيع أن نعرف كل من تفيدنا معرفته لأن هناك كثيراً جداً من هؤلاء . ومن ثم نتواصل بكتابة مزيد من الكتب ، إذا كانت لدينا المهارة للتأليف بين الكلمات والحظ لجعلها تطبع . وغالباً ما يكون الكتّاب الذين أتيح لنا حظ معرفتهم هم أصحاب الكتب التى يمكننا تجاهلها : وعلى قدر معرفتنا الشخصية

بهم يقل شعورنا بالحاجة إلى قراءة ما يكتبونه . وليست الكثرة المفرطة من الكتب الجديدة هى وحدهـا التى تثقل علينا ، فثمة ما يزيدنا ارتباكًا فى تلك الكثرة المفرطة من الدوريات والتقارير والمذكرات التى توزع توزيعًا خاصًا . وفى محاولتنا لأن نظل على صلة بأحسن هذه المنشورات قد نضحى بالأسباب الثلاثة الدائمة للقراءة : اكتساب الحكمة ، والاستمتاع بالفن ، ولذة التسلية . هذا إلى أن مشاغل السياسى المحترف أكثر من أن تدع له وقتًا للقراءة الجادة حتى فى السياسة نفسها . وليس لديه إلا قدر ضئيل جداً من الوقت لتبادل الأفكار والمعلومات مع ذوى التبريز فى نواحى الحياة الأخرى . ولعلنا كنا نجد فى مجتمع أصغر (مجتمع أقل أن يصاب بحمى النشاط نتيجة لذلك) حديثًا أكثر وكتبًا أقل ؛ ولا نجد ذلك الميل من أناس نالوا بعض الشهرة إلى أن يكتبوا كتبًا خارج الموضوع الذى اشتهروا به ، كما هو الشأن فى هذه المقالة مثلاً .

ومن غير المرجح أن تصل أعمق الأعمال وأكثرها أصالة ، فى كل هذا السيل من المطبوعات ، إلى عين جمهور كبير أو تسترعى انتباهه ، بل ليس من المرجح أن تستطيع ذلك مع عدد طيب من القراء القادرين على معرفة قيمتها . وأسرع الأفكار سيراً هى تلك التى تتملق ميلاً أو موقفًا عاطفيًا جاريًا ؛ وثمة أفكار أخرى تشوَّه لتتلاءم مع ما هو مسلَّم به فعلاً . وحصيلة ذلك فى فكر الجمهور أبعد عن أن تكون تقطيراً للأحسن والأحكم ، وأقرب إلى أن تمثل الأهواء الشائعة بين أغلبية المحررين وعارضى الكتب . وبهذه الطريقة تتكون «الأفكار الجارية» أو على الأصح «الكلمات الجارية» التى يتحتم على السياسى المحترف أن يدخلها فى حسابه ، ويعاملها باحترام فى خطبه ، لأن لها تأثيراً عاطفيًا على ذلك القسم من الجمهور الذى تؤثر فيه الكلمة المطبوعة . وليس من الضرورى لقبول هذه «الأفكار» معًا أن تكون متسقة بعضها مع بعض ، ومهما يكن بينها من تناقض، فعلى السياسى العملى أن يتناولها بتوقير كما لو كانت هى منشآت العقل الخبير أو بداهات العبقرية أو جماع حكمة العصور . والغالب ألا يكون قد شم شيئًا مما عساه كان لها من شذى وهى جديدة بل التقطها أنفه حين بدأت تنتن .

وفى مجتمع مدرَّج بحيث توجد فيه مستويات متعددة للثقافة ، ومستويات متعددة للنفوذ والسلطان ، يمكن على الأقل أن يُكبح جماح السياسى فى استعماله للغة باحترامه لحكم جمهور أقل عدداً وأشد نقداً ، وخوفه من سخرية ذلك الجمهور الذى

حافظ على معيار ما للأسلوب النثرى فإذا كان مع ذلك مجتمعًا غير مركزى ، مجتمعًا استمرت الثقافات المحلية فيه مزدهرة ، وتكوّن معظم مشكلاته من مشكلات محلية يستطيع أهل الإقليم أن يصلوا فيها إلى رأى من خبراتهم الخاصة وحديثهم مع جيرانهم ، فإن الأقوال السياسية تصبح أميل إلى الوضوح وأقل قبولاً لاختلاف التفسير . فالخطبة المحلية فى موضوع محلى أقرب إلى الفهم من خطبة موجهة إلى أمة بحالها ، وإنا لنلاحظ أن أكبر حشد من المبهمات والتعميمات الغامضة يوجد عادة فى الخطب الموجَّهة إلى العالم كله .

ومن المستحسن دائمًا أن يكون تعليم التاريخ جزءًا من تربية أولئك الذين يولدون فى الدرجات السياسية العليا من المجتمع ، أو تؤهلهم قدراتهم لدخولها ، وأن يكون تاريخ النظريات السياسية جزءًا من دراستهم التاريخية . وتمتاز دراسة التاريخ اليونانى والنظريات السياسية اليونانية تمهيداً لدراسة غيرهما من التاريخ والنظريات ، تمتاز تلك الدراسة بطواعيتها ؛ فهى تتناول منطقة صغيرة من الأرض ، وتتناول الرجال أكثر من الكتل ، والعواطف الإنسانية للأفراد أكثر من تلك القوى اللاشخصية الضخمة التى هى من الوسائل الضرورية للتفكير فى مجتمعنا الحديث ، والتى تميل دراستها إلى أن تلقى فى الظل دراسة البشر . ثم إن قارئ الفلسفة اليونانية أبعد عن الإفراط فى التفاؤل فى شأن تأثير النظريات السياسية ؛ فإنه يلاحظ أن دراسة الأشكال السياسية قد نشأت فيما يبدو من عجز النظم السياسية ؛ وأنه لا أفلاطون ولا أرسطو كانا شديدى الاهتمام بالتنبؤ أو شديدى التفاؤل بالنسبة إلى المستقبل .

أما النظريات السياسية التى نشأت فى العصور الحديثة جداً فإنها أقل اهتمامًا بالطبيعة البشرية إذ تميل إلى اعتبارها شيئًا يمكن دائمًا أن يعاد تشكيله ليلائم أى شكل سياسى يعدّ أفضل . ومعطياتها الحقيقية هى قوى لا شخصية لعلها نشأت من صراع الإرادات البشرية واجتماعها ، ولكنها انتهت بأن غلبت عليها وحلت محلها . وفيها عيوب شتى إذ جعلت جزءًا من التدريب الأكاديمى للشباب . فبديهى أنها أميل إلى تكوين عقول مهيأة للتفكير باصطلاحات القوى اللاشخصية اللاإنسانية ، ومن ثم إلى جعل دارسيها لا إنسانيين . وهى إذ لا تعنى بالإنسانية إلا ككتلة تميل إلى أن تنفصل عن الأخلاق ؛ وإذ لا تعنى إلا بتلك الفترة الحديثة من التاريخ ، التى يسهل إثبات أن الإنسانية فيها قد حُكمت بقوى لا شخصية ، تجعل الدراسة الحقة للجنس

البشرى منحصرة فى المائتين أو المئات الثلاثة الأخيرة من السنين فى حياة الإنسان . وهى فى كثير من الأحيان تغرس إيمانًا بمستقبل محدد تحديدًا لا يمكن تغييره ، وفى الوقت نفسه بمستقبل لنا كل الحرية فى تشكيله كما نحب . والفكر السياسى الحديث لارتباطه الوثيق بالاقتصاد وعلم الاجتماع يدعى لنفسه مقام ملك على العلوم : فإن العلوم المنضبطة والتجريبية يحكم عليها بحسب منفعتها ، وتقدر قيمتها بحسب ما تنتجه من نتائج – إما لجعل الحياة أكثر راحة وأقل جهدًا ، أو لجعلها أقل استقرارًا وإنهائها بسرعة أكبر . والثقافة نفسها تعد إما ناتجًا ثانويًا يمكن أن يُترك وشأنه أوجانبًا من الحياة ينظم وفقًا لما نحبذه من خطة . وأنا لا أفكر فقط فى الفلسفات الأقرب إلى التصلب والكلية فى الوقت الحاضر ، بل إلى افتراضات تلوِّن التفكير فى كل بلد ، وتميل إلى تكون حظًا مشتركًا بين أكثر الأحزاب تعارضًا .

ومن الوثائق الهامة فى تاريخ التوجيه السياسى للثقافة مقالة ليون تروتسكى «الأدب والثورة» التى ظهرت ترجمة إنجليزية لها فى سنة ١٩٢٥[١] . لقد كان للاعتقاد الذى يبدو راسخًا فى العقل المسكوفى بأن دور «روسيا الأم» هو أن تقدم طريقة كاملة فى الحياة إلى سائر العالم ، لا مجرد أفكار وأشكال سياسية ، كان لهذا الاعتقاد أثر كبير فى جعلنا على وعى ثقافى أكثر اصطباغًا بالصبغة السياسية ، ولكن ثمة أسباب أخرى لهذا الوعى غير الثورة الروسية . فقد لعبت أبحاث الأنثروبولوجيين ونظرياتهم دورها ، وأدت بنا إلى دراسة علاقات الدول الاستعمارية والشعوب الواقعة تحت سلطانها باهتمام جديد . والحكومات أكثر وعيًا بضرورة النظر بعين الاعتبار إلى الاختلافات الثقافية ؛ وتزداد أهمية هذه الاختلافات بمقدار هيمنة السلطة المركزية الامبراطورية على الإدارة الاستعمارية . فالشعب المنعزل لا يعى أن له «ثقافة» على الإطلاق . والفروق بين الأمم الأوربية المختلفة فى الماضى لم تكن واسعة بحيث تجعل شعوبها تنظر إلى ثقافاتها على أنها مختلفة إلى درجة التناحر والتنافر ؛ وقد كان حكام ألمانيا السابقون هم أول من استغلوا الوعى الثقافى كوسيلة لتوحيد أمة ضد أمم

(١) الناشر International Publishers, New York كتاب يستحق أن يعاد نشره . ولا يبدو منه أن تروتسكى كان شديد الحساسية للأدب ، ولكنه كان ، من وجهة نظره ، نافذ الفهم فيه . والكتاب ، ككل كتبه مثقل بمناقشات حول شخصيات روسية ثانوية يجهلها الأجنبى ولا تثير اهتمامه ، ولكن هذا الإفراط فى التفصيل وإن جعل للكتاب صبغة محلية فإنه يزيده إيحاء بالأصالة لكونه مكتوبًا كى يعبر الكاتب عن فكرة لا من أجل قراء أجانب .

أخرى . وأصبحنا اليوم على حال من الوعى الثقافى تغذى النازية والشيوعية والقومية فى وقت واحد ، وتؤكد الانفصال دون أن تساعدنا للتغلب عليه . ولعل المقام يسمح هنا ببضع ملاحظات عن الآثار الثقافية للامبراطورية (بأوسع معانيها) .

لقد كان الحكام البريطانيون الأول للهند قانعين بأن يحكموا . وتطبّع بعضهم ، لطول الإقامة واتصال البعد عن بريطانيا ، بعقلية الشعب الذى حكموه . ثم خَلَف من بعدهم نوع من الحكام كانوا صراحة خدام هوايتهول ، واطّردت هذه الحال ، وكانوا لايخدمون إلا مدة محدودة (يعودون بعدها إلى موطنهم إما للتقاعد أو لعمل آخر) ، وهؤلاء قصدوا بالأحرى إلى أن يجلبوا إلى الهند منافع المدنية الغربية . ولم يكن فى نيتهم أن يقتلعوا «ثقافة» كاملة أو يفرضوا ثقافة أخرى ؛ ولكن تفوق التنظيم السياسى والاجتماعى الغربى ، والتربية الإنجليزية ، والعدالة الإنجليزية ، و «التنوير» الغربى والعلم الغربى ، كان يبدو لهم بديهياً بحيث تكفى الرغبة فى عمل الخير دافعاً لإدخال هذه الأشياء . ولم يكن البريطانى – وهو الذى لا يعى أهمية الدين فى تكوين ثقافته – ليعرف أهميته فى المحافظة على ثقافة أخرى . ودوافع الخيلاء والكرم تختلط اختلاطاً لايمكن تمييزه فى فرض تفاريق ثقافة أجنبية – وهو فرض لا تلعب القوة فيه إلا دوراً صغيراً ، وأخطر منها بكثير أمر استثارة الطموح والإغراء الذى يتعرض له الوطنيون للإعجاب بأخطاء المدنية الغربية لأسباب خاطئة. فهناك فى وقت واحد تأكيد للتفوق ورغبة لنقل طريقة الحياة التى يقوم عليها هذا التفوق المزعوم . وهكذا يكتسب الوطنى ميلاً إلى الأساليب الغربية ، وإعجاباً تمازجه الغيرة بالقوة المادية ، وسخطاً على معلميه وقد كان النجاح الجزئى «للتغريب» – وبعض أفراد المجتمعات الشرقية سريعون إلى الأخذ بمزاياه الظاهرية – أقرب إلى جعل الرجل الشرقى أقل رضى عن مدنيته ، وأشد حنقاً على هذا الذى سبب عدم رضاه ؛ لقد جعله أكثر وعياً بالفروق ، فى نفس الوقت الذى محا فيه بعض هذه الفروق ، وفكّك الثقافة الوطنية على مستواها الأعلى دون أن ينفذ إلى الكتل ؛ وخلف لنا الفكرة المحزنة فى أن سبب هذا التحلل ليس الفساد أو الوحشية أو سوء الإدارة ، فإن هذه العلل لم تلعب إلا دوراً صغيراً ، وليست هناك أمة لديها ما يخجل فى هذه الأمور أقل مما لدى بريطانيا ، فقد كانت الوحشية وسوء الإدارة سائدين فى الهند قبل مجيء البريطانيين ، بحيث لم يكن ارتكابهما ليؤثر فى نسيج الحياة الهندية . وإنما يكمن السبب فى حقيقة أنه لا يمكن أن يكون هناك وسط ثابت بين طرفى الحكم الخارجى الذى يكتفى بالمحافظة على النظام تاركاً البناء

الاجتماعى دون تغيير ، وبين التحويل الثقافى الكامل . والفشل فى الوصول إلى النتيجة الأخيرة هو فشل دينى [1] .

والإشارة إلى الضرر الذى أصاب الثقافات الوطنية فى أثناء التوسع الاستعمارى ليس إدانة الاستعمار نفسه بحال ، كما يحب دعاة تفكك الاستعمار أن يستنتجوا . بل إن أعداء الاستعمار هؤلاء أنفسهم هم فى معظم الأحيان أكثر المؤمنين بتفوق المدنية الغربية اطمئنانًا فى إيمانهم ، بوصفهم أحرارًا ، وهم يجمعون فى وقت واحدٍ بين العمى عن فوائد الحكم الاستعمارى وعن ضرر تحطيم الثقافة الوطنية . وحرىٌ بنا حسبما يرى هؤلاء المتحمسون أن نقحم أنفسنا على مدنية أخرى ونجهّز أفرادها بمبتكراتنا الميكانيكية ونظمنا فى الحكم والتعليم والقانون والطب والمالية ، ونوحى إليهم احتقار عاداتهم واتخاذ موقف مستنير من الخرافات الدينية – ثم نتركهم لينضجوا فى الخليط الذى أغليناه لهم .

ومن الملاحظ أن أعنف النقد للاستعمار البريطانى أو التشهير به كثيرًا ما يأتى من ممثلى مجتمعات تمارس شكلاً آخر من الاستعمار ، أى من التوسع الذى يأتى بمنافع مادية ويمد تأثير الثقافة . وقد جنحت أمريكا إلى فرض طريقتها فى الحياة متخذة طريق التجارة خاصة ، وخالقة ميلاً إلى سلعها . وحتى أحقر المصنوعات المادية – نتاج مدينة معينة ورمزها – هى رسول الثقافة التى جاءت منها ؛ ويكفى أن نحدد هذا القول بمثل واحد وهو تلك السلعة الشديدة التأثير السريعة الاشتعال : الفلم المصنوع من السلولويد . وهكذا يمكن أن يكون التوسع الاقتصادى الأمريكى أيضًا – على طريقته الخاصة – سبب تحلل الثقافات التى يمسها .

ولعل أحدث أنماط الاستعمار – الاستعمار الروسى – هو أذكاها وأحسنها إعدادًا للازدهار بحسب مزاج العصر الحاضر . فالامبراطورية الروسية تبدو حريصة

(١) تجد عرضًا شائقًا لتأثير الاتصال الثقافى فى الشرق فى كتاب «البريطانيين فى آسيا» بقلم جى ونت . وليست الماعات المستر ونت العارضة عن تأثير الهند فى البريطانيين بأقل إيحاء من سرده لتأثير البريطانيين فى الهند . يقول مثلاً : «لا يعرف على وجه التحقيق كيف بدأ التعصب اللونى عند الإنجليز – هل ورثوه عن البرتغاليين فى الهند ، أم كان عدوى من نظام الطوائف الهندى ، أم بدأ – كما أشار بعضهم – بوصول زوجات الموظفين المدنيين اللواتى عشن فى عزلة ؟ لقد كان البريطانيون فى الهند هم الطبقة الوسطى البريطانية تعيش فى حالة صناعية · فليس فوقهم طبقة من قومهم أعلى منهم ، وليس دونهم طبقة من قومهم أقل منهم . لقد كانت حالة من الوجود أدت إلى زهو مقترن بالدفاع عن النفس» (ص ٢٠٩) .

على اجتناب نواحى الضعف فى الامبراطوريات التى سبقتها : فهى أشد قسوة كما أنها فى الوقت نفسه أكثر رعاية لغرور الشعوب الواقعة تحت سيطرتها . إن المبدأ الرسمى هو المساواة التامة بين الأجناس - وأنه لأسهل على روسيا أن تحافظ على هذا المظهر فى آسيا ، للطابع الشرقى للعقل الروسى ، ولضعف تطور روسيا بالنسبة إلى المقاييس الغربية . ويبدو أن المحاولات تبذل للمحافظة على مظهر الحكم المحلى والاستقلال المحلى ؛ والهدف فيما أقدِّر هو إعطاء الجمهوريات المحلية والدول التابعة المتعددة وهم نوع من الاستقلال ، بينما السلطان الحقيقى يُفرض من موسكو . ويلزم اختفاء الوهم أحياناً عندما تنزَّل جمهورية محلية - فجأة وبطريقة مهينة - إلى مقام ولاية أو مستعمرة من مستعمرات التاج ؛ ولكنه يظل قائماً - وهذا هو أكثر الأشياء إثارة للاهتمام من وجهة نظرنا - فى رعاية «الثقافة» المحلية ، الثقافة بمعناها المحدود ، أى كل ما هو جميل وغير ضار وممكنٌ فصلُه عن السياسة ، كاللغة والأدب ، والفنون المحلية والعادات المحلية . ولكن بما أن روسيا السوفيتية يجب أن تحافظ على إخضاع الثقافة للنظرية السياسية ، فإن نجاح استعمارها سيؤدى على الأرجح إلى شعور بالتفوق لدى ذلك الشعب الواحد ، من بين شعوبها ، الذى تكونت فيه نظريتها السياسية ، بحيث يمكننا أن نتوقع - مادامت الامبراطورية الروسية متماسكة - تزايد تأكيد ثقافة واحدة سائدة وهى الثقافة المسكوفية ، مع بقاء أجناس ثانوية لا على أنهم شعوب لكل منها نمطه الثقافى الخاص ، بل على أنهم طوائف دنيا . ومهما يكن من ذلك فقد كان الروس هم أول شعب حديث يمارس التوجيه السياسى للثقافة ممارسة واعية ، ويهاجمون فى كل نقطة ثقافة أى شعب يرغبون فى السيطرة عليه . وكلما كانت الثقافة الأجنبية متطورة كانت المحاولات أكمل لاقتلاعها باستبعاد تلك العناصر التى تبلغ فيها هذه الثقافة أتم وعيها بين الشعب المغلوب .

أما الأخطار الناشئة عن «الوعى الثقافى» فى الغرب فهى من نوع مختلف فى الوقت الحاضر . فدوافعنا فى محاولة عمل شىء لثقافتنا لم تبلغ بعد أن تكون سياسية واعية . إنها ناشئة من الشعور بأن ثقافتنا ليست بخير ، وأن من الواجب السعى لتحسين حالها . وقد غيّر هذا الوعى مشكلة التربية : إما بالمطابقة بين الثقافة والتربية ، أو بالاتجاه إلى التربية على أنها الوحيدة لتحسين ثقافتنا . أما عن تدخل الدولة أو هيئة شبه رسمية معانة من الدولة لمساعدة الفنون والعلوم، فإننا لا نملك إلا أن نرى الحاجة إلى مثل هذا التأييد فى الظروف الحاضرة . وإن هيئة كالمجلس البريطانى تثابر على

بعث ممثلين للفنون والعلوم إلى الخارج، ودعوة ممثلين أجانب إلى هذه البلاد لأعظم من أن تقدر فى الوقت الحاضر ، ولكننا يجب ألا نتعود قبول الظروف التى تجعل مثل هذا التوجيه ضرورياً على أنها دائمة أو عادية وسليمة . إننا مستعدون للقول بأنه سيكون هناك عمل نافع للمجلس البريطانى كى يؤديه مهما تكن الظروف ، ولكننا لا نحب أن يقال لنا على سبيل التأكيد، إن الصفوة المثقفة من جميع البلدان لن يكون فى مقدورهم ثانية أن يسافروا ويتعرف بعضهم إلى بعض كمواطنين مستقلين دون موافقة أو عون من منظمة رسمية . ومن الراجح أن بعض المناشط الهامة لن يتيسر مرة أخرى بدون تشجيع رسمى من نوع ما ؛ فتقدم العلوم التجريبية يحتاج الآن إلى معدات ضخمة كثيرة التكاليف ، وممارسة الفنون لم تعد تحظى برعاية فردية ذات بال . ويمكن أن يهيأ بعض الضمان من ازدياد مركزية الإشراف و«تسييس» الفنون والعلوم بتشجيع المبادأة والمسئولية المحلية ، وفصل المصدر المركزى للاعتمادات – قدر الإمكان – عن الهيمنة على استخدامها . وكذلك نحسن صنعاً لو أشرنا إلى المناشط المعانة والمدفوعة دفعًا صناعيًا كلاً باسمه الخاص : فلنفعل ما يلزم للرسم والنحت ، أو للعمارة ، أوللمسرح ، أو للموسيقى ؛ أو لهذا أو ذاك من العلوم أو الأعمال الفكرية ، متحدثين عن كل منها باسمه ، ومتجنبين استعمال كلمة «الثقافة» كمصطلح عام . فإننا بهذا الاستعمال ننزلق إلى افتراض أن الثقافة يمكن أن تخطط . فالثقافة لا يمكن أن تكون واعية كل الوعى . إن فيها دائماً أكثر مما نعيه ؛ ولا يمكن تخطيطها لأنها هى أيضاً الأساس اللاواعى لكل ما نقوم به من تخطيط .

الفصل السادس

ملاحظات عن التربية والثقافة
وخاتمة

في أثناء الحرب الأخيرة نشر عدد غير عادى من الكتب عن موضوع التربية ؛ وكان هناك أيضًا تقارير إضافية للجان ، وعدد لا يحصى من المقالات عن هذا الموضوع فى الدوريات . وليس من شأنى أن أعرض نظريات التربية السائرة كلها ، ولافى مقدورى ذلك ، ولكن المقام يسمح ببضع ملاحظات عنها ، نظرًا للصلة القريبة ، فى كثير من الأذهان ، بين التربية والثقافة . والذى يمس موضوعى هو ما يفترضه الكاتبون عن التربية . والملاحظات التالية تتناول بعض الافتراضات السائدة .

١ - إنه قبل الدخول فى أى بحث عن التربية يجب تحديد الغرض من التربية.

وهذا أمر مختلف جد الاختلاف عن تعريف كلمة «التربية» . فمعجم أكسفورد ينبئنا أن التربية هى «عملية تنشئة (الصغار)» ؛ وأنها «التلقين أو التدريس أو التدريب المنظم ، الذى يتلقاه الصغار (والكبار على سبيل التوسع) إعدادًا لعمل الحياة» ؛ وأنها «التثقيف أو تنمية القوى ، وتكوين الشخصية» . ونتعلم أن أول هذه التعاريف يتابع استعمال القرن السادس عشر ؛ وأن الثالث قد نشأ ، على ما يظهر فى القرن التاسع عشر . أو باختصار أن المعجم ينبئك بما تعرفه فعلاً ، ولا أحسب أن معجمًا يمكنه أن يفل أكثر من ذلك . أما حين يحاول الكتاب أن يحددوا غرض التربية فهم يعملون أحد شيئين : إما أنهم يستخرجون ما يعتقدون أنه كان دائمًا الغرض اللاواعى ، وبذلك يعطون معنى من عندهم لتاريخ الموضوع ؛ وإما أنهم يضعون ما لعله لم يكن الغرض الحقيقى فى الماضى ، أو لم يكن كذلك إلا لمامًا ، ولكنه ينبغى فى رأيهم أن يكون الغرض الذى يوجِّه النمو فى المستقبل . فلننظر إلى بعض هذه التقريرات للغرض من التربية . فى كتاب «الكنائس تبحث مهمتها» ، وهو كتاب صدر بمناسبة مؤتمر أكسفورد عن «الكنيسة والمجتمع والدولة» الذى عقد فى سنة ١٩٣٧ ، نجد ما يلى :

«التربية هى العملية التى بها يسعى المجتمع إلى أن يفتح حياته لجميع أفراده ، وإلى أن يمكنهم من المساهمة فيه . إنه يحاول أن يسلِّم إليهم ثقافته ، بما فى ذلك

المعايير التى يريد أن يعيشوا وفقًا لها . وحيث يُنظر إلى تلك الثقافة على أنها نهائية تكون المحاولة لفرضها على عقول الناشئة . وحيث ينظر إليها على أنها مرحلة فى التطور تدرّب عقول الناشئة على تقبلها وعلى نقدها وتحسينها فى الوقت نفسه .

«هذه الثقافة تتألف من عناصر شتى . فهى تمتد من المهارات الأولية والمعارف الأولية إلى تفسير الكون والإنسان ، ذلك التفسير الذى يعيش به المجتمع ..» كأن غرض التربية هو نقل الثقافة ؛ وإذًا فمن المرجح أن تحدد الثقافة (التى لم تعرَّف) بأنها ما يمكن نقله بالتربية . ومع أن «التربية» . قد يُسمح لها بأن تتسع لأكثر من «نظم التعليم» فيجب أن نلاحظ أن افتراض إمكان تلخيصها فى المهارات والتفسيرات يتعارض مع ما حاولت أن أتخذه من نظرة أشمل للثقافة . ثم ينبغى الاحتراس فى هذا المقام من ذلك «المجتمع» المشخَّص الذى جُعل مستودع السلطان .

وثمة عرض آخر لغرض التربية ، وهو ذلك الذى ينظر إلى هذا الغرض بمنظار التغير السياسى والاجتماعى . وهذا هو الغرض الذى يتحمس له المستر هـ . ك . دنت ، إن كنت قد أحسنت فهمه . يقول فى كتابه «نظام جديد فى التربية الإنجليزية» : «إن مثلنا الأعلى هو ديمقراطية كاملة» . ولا تعريف للديموقراطية الكاملة ؛ ولعلنا نود أن نعلم ، إذا وصلنا إلى الديموقراطية الكاملة ، ماذا يكون مثلنا الأعلى التالى فى التربية بعد تحقيق هذا المثل .

ويعرض المستر هربرت ريد غرض التربية حسب رأيه فى كتاب «التربية بالفن» . ولا أظن أن المستر ريد يستطيع مواكبة المستر دنت فى النظر تمامًا . فبينما يريد المستر دنت «ديموقراطية كاملة» يقول المستر ريد : «إنه يختار مفهومًا حُرِّيًا للديموقراطية» ، وهى فيما أخال ديموقراطية مختلفة جد الاختلاف عن ديموقراطية المستر دنت . والمستر ريد أدق كثيرًا فى استعمال كلماته من المستر دنت (بالرغم من «يختار») ؛ ولذا فإنه أقل إرباكًا للقارئ المتعجل ، وإن يكن أكثر تشويشًا للقارىء المتمعن . فهو يقول إننا باختيارنا مفهومًا حُرِّيًا للديموقراطية نجيب عن هذا السؤال : «ما غرض التربية ؟» ويحدد هذا الغرض بعد ذلك بأنه «التوفيق بين التمايز الفردى وبين الوحدة الاجتماعية» .

وثمة نوع آخر من العرض لغرض التربية وهوالعرض الناقص ، ويقدم لنا الدكتور ف . ك . هابولد (فى «نحو أرستقراطية جديدة») نموذجًا منه . فهو ينبئنا بأن المهمة الأساسية للتربية هى «تدريب رجال ونساء من النوع الذى يحتاج إليه العصر» . وإذا

سلمنا بأن هناك أنواعاً من الرجال والنساء يحتاج إليهم كل عصر ، فإن لنا أن نلاحظ أنه ينبغى أن يوجد فى التربية استمرار كما يوجد تغير . ولكن العرض ناقص من حيث إنه يتركنا ونحن نتساءل من الذى يكون إليه تحديد حاجات العصر .

ومن أشيع الأجوبة عن السؤال «ما غرض التربية ؟» إنه «السعادة» . والمستر هربرت ريد يقدم لنا هذا الجواب أيضاً فى رسالة عنوانها «تربية الأحرار» إذ يقول إنه لا يعلم تحديداً لأهداف التربية أحسن من قول وليم جودوين «إن الهدف الصحيح للتربية .. هو إيجاد السعادة .» ويقول الكتاب الأبيض الذى أعلن قانون التربية الأخير : «إن غرض الحكومة هو أن تهيئ للأطفال طفولة أسعد وبداية للحياة أصلح» وكثيراً ما تُربط السعادة «بتمام تنمية الشخصية» .

ويبدى الدكتور ك . أ . م . جود حرصاً أكثر من معظم من يحاولون الإجابة عن هذا السؤال ، فيذهب إلى أن التربية لها غايات عدة ، وهذا رأى يبدو لى غاية فى الحكمة . ويعدد ثلاثاً من هذه الغايات (فى كتابه «حول التربية» ، وهو من خير ما يُقرأ من الكتب التى رجعت إليها فى هذا الموضوع)

١ – تمكين الصبى أو البنت من كسب عيشه أو عيشها .

٢ – تهيئته للقيام بدوره كمواطن فى بلد ديموقراطى .

٣ – تمكينه من تنمية كل ما فى طبيعته من القوى والقدرات الكامنة ، وبذلك يتمتع بحياة طيبة .

ومن دواعى الارتياح وقد وصلنا إلى هذه النقطة أن تُقدَّم إلينا تلك الفكرة البسيطة المعقولة فكرة أن إعداد المرء لكسب عيشه غرض من أغراض التربية ونلاحظ مرة أخرى شدة الارتباط بين التربية والديموقراطية ولعل الدكتور جود كان هنا أيضاً أحرص من المستر دنت أو المستر ريد إذ لم يخصص كلمة «الديموقراطية» عنده بصفة . ويبدو أن قوله «تنمية كل القوى والقدرات الكامنة» هو تعبير آخر عن «تمام تنمية الشخصية» . ولكن الدكتور جود كان حكيماً فى تجنبه استعمال تلك الكلمة المحيرة : «الشخصية» .

ولا شك أن هناك من سيخالفون فى الأغراض التى اختارها الدكتور جود ولنا أن نعترض أيضاً – وبمزيد من الحق – أنه لا واحد من هذه الأغراض يذهب بنا بعيداً

دون أن نقع فى المشكلات . ففيها جميعًا بعض الحقيقة ؛ ولكن بما أن كل واحد منها يحتاج إلى تصحيحه بالآخَرَيْن فمن الجائز أيضًا أنها جميعًا تحتاج إلى الملاءمة بينها وبين أغراض أخرى . إن كلاً منها يحتاج إلى بعض التخصيص . فقد يكون منهج معين فى التربية هو بالضبط ما يحتاج إليه شاب ما لتنمية مواهبه الخاصة ولكنه يضعف قدرته على كسب العيش فى العالم الذى يجد نفسه فيه . وتربية الشباب ليقوموا بدورهم فى مجتمع ديموقراطى هى إعداد ضرورى للفرد كى ينسجم مع البيئة، إذا كان المجتمع الذى سيقوم بدوره فيه مجتمعًا ديموقراطيًا ؛ وإلا فإنها استخدام للتلميذ كوسيلة لتحقيق تغير اجتماعى حبيب إلى قلب المربى - وليست هذه تربية بل شيئًا آخر . إننى لا أنكر أن الديموقراطية هى أحسن شكل من أشكال المجتمع ، ولكن الدكتور جود وغيره من الكتاب باتخاذهم هذا المعيار للتربية يسمحون لأولئك الذين يؤمنون بشكل آخر للمجتمع ، قد لا يحبه الدكتور جود ، أن يحلوا محل تقريره شيئًا كهذا - ولن يكون فى مقدور الدكتور جود أن يدحضه من حيث إن صاحبه يتكلم عن التربية وحدها : «من أغراض التربية أن تعدّ الصبى أوالفتاة لأن يلعب دوره - أو دورها - رعيّة لحكومة مستبدة» . وأخيرًا ، فعن تنمية كل ما فى طبيعة المرء من القوى والقدرات الكامنة - لست واثقًا أن فى وسع أحد ما أن يأمل فى ذلك . فلعلنا لا نستطيع أن ننمى إلا بعض القوى والقدرات على حساب غيرها ، ولعل فى الاتجاه الذى يتجهه نمو أى امرىء شيئًا من الاختيار لابد منه ، وجانبًا من المصادفة لا معدى عن وقوعه . أما عن الحياة الطيبة فهنالك بعض اللبس فى معنى «تمتعنا» بها : ولم تزل ماهية الحياة الطيبة موضوع مناقشة منذ أقدم العصور إلى اليوم .

والذى نلاحظه بوجه خاص عن التفكير التربوى فى السنوات القلائل الأخيرة هو الحماسة فى جعل التربية أداة لتحقيق مُثُل اجتماعية . وخسارةٌ لو تناسى إمكانيات التربية كوسيلة لاكتساب الحكمة ؛ ولو نقلل من قيمة اكتساب المعرفة لإرضاء التطلع ، بلا دافع آخر إلا الرغبة فى المعرفة ؛ ولو نفقد احترامنا للعلم . وهذا يكفى عن غرض التربية . وأنتقل الآن إلى الافتراض التالى

٢ - أن التربية تجعل الناس أسعد :

وقد وجدنا فيما سبق أن غرض التربية قد حُدِّد بأنه هو جعل الناس أسعد . وافتراض أنها تجعلهم أسعد بالفعل يحتاج إلى بحث مستقل . فقد لا نسلم بداهة بأن

الشخص المتعلم أسعد من غير المتعلم . إن أولئك الذين يشعرون بنقص تعليمهم لا يشعرون بالرضى إذا كانوا طامحين إلى التقدم فى مهن لم يؤهلوا لها ؛ وهم أحيانًا لا يشعرون بالرضى لمجرد أنهم أفهموا أنهم لو أتيح لهم حظ أوفر من التعليم لكانوا أسعد حالاً . وكثير منا يشعرون بشيء من السخط على ذويهم أو على مدارسهم أو على جامعاتهم أنها قصّرت بهم ، وقد تكون هذه طريقة للتقليل من عيوبنا والاعتذار عن فشلنا . على أن التعلّم الذى يرفع المرء فوق مستوى أولئك الذين ورث عاداتهم وأذواقهم الاجتماعية قد يسبب في باطنه انقسامًا يحول بينه وبين السعادة ، حتى ولو أتاح للفرد حياة أكثر امتلاء ونفعًا إذا كان ذا قدرة عقلية ممتازة . وقد يكون فى إعطاء المرء تدريبًا أو تعليمًا أو تلقينا فوق مستوى قدراته وقوته الضرر الفادح ، فإن التربية جهد ، وقد تلقى على العقل أعباء لا يطيقها . إن الإفراط فى التربية يمكن أن يسبب الشقاء ، كالتفريط فيها .

٣ - أن التربية شيء يريده كل إنسان :

يمكن جعل الناس يرغبون في أى شيء تقريبا - بعض الوقت - إذا قيل لهم أنه حق لهم وأنهم محرومون منه ظلمًا . والرغبة التلقائية فى التعليم أعظم فى بعض المجتمعات منها فى بعضها الآخر ، فمن المتفق عليه عموما أنها فى شمالى إنجلترا أقوى منها فى جنوبها ، وأنها فى اسكتلندا أشد قوة . ومن الجائز أن الرغبة فى التعليم أعظم حيث توجد عقبات فى سبيل الحصول عليه - عقبات لا يتعذر قهرها ولكنها لا تقهر إلا بشيء من التضحية والحرمان . وإذا كان الأمر كذلك فقد يكون لنا أن نستظهر أن تيسير التربية سوف يؤدى إلى عدم المبالاة بها ، وأن فرضها على الجميع حتى سن النضج سوف يؤدى إلى كراهيتها . ولعل المجتمع المتمدن أحوج إلى احترام العلم منه إلى ارتفاع متوسط التعليم العام .

٤ - أن التربية يجب أن تنظم بحيث تتيح "تكافؤ الفرص" :[١]

يستنتج مما قيل فى فصل سابق عن الطبقات والصفوات أن التربية ينبغى أن تساعد على المحافظة على الطبقة وعلى انتخاب الصفوة . ومن الحق أن تتاح للفرد

(١) يمكن أن يسمى هذا المبدأ «بالعقوبية فى التربية» . فقد كانت «اليعقوبية» كما قال أحد من عنوا بأمرها ، تقوم «على النظر إلى الناس على أنهم أفراد متساوون ، بدون اسم أو وصف جامع ، وبدون التفات إلى الملكية ، وبدون تقسيم للسلطات ، وتكوين الحكومة من مندوبين عن عدد من الناس هذا وصفهم ، وعلى القضاء على الملكية أو مصادرتها ، ورشوة دافعى الجراية العامة أو الفقراء ، باستلاب هذا القسم من المجتمع مرة ، وذاك مرة أخرى ، دون مراعاة لحق أو عهد » (بيرك : ملاحظات عن سياسة الحلفاء) .

الممتاز فرصة الارتفاع فى السلم الاجتماعى والوصول إلى مركز يستطيع فيه أن يستخدم مواهبه ليحقق أكبر نفع لنفسه وللمجتمع . ولكن المَثَل الأعلى لنظام تربوى يصنف كل إنسان بطريقة آلية طبقًا لقدراته الطبيعية هو مثل لا يمكن تحقيقه عمليًا : ولو جعلناه غرضنا الرئيسى لأفسد نظام المجتمع ولهبط بالتربية . أما إفساده لنظام المجتمع فبإحلال صفوات من أصحاب العقول الذكية - أو ربما من أصحاب البديهة الحاضرة فحسب - محل الطبقات . وكل نظام تربوى يرمى إلى الملاءمة التامة بين التربية والمجتمع فهو يجنح إلى حصر التربية فيما يؤدى إلى النجاح فى الدنيا ، كما يؤدى إلى حصر النجاح فى الدنيا فى أولئك الأشخاص الذين كانوا تلاميذ مخلصين للنظام . وإن صورة مجتمع لا يحكمه ويوجهه إلا أولئك الذين نجحوا فى امتحانات معينة أو أثبتوا صلاحيتهم فى اختبارات ابتكرها علماء نفسيون ، لصورةٌ غير مشجعة : فهى إن أتاحت المجال لمواهب كانت مغمورة من قبل فقد تغمر مواهب أخرى ، وتقضى بالعجز على أناس كان من الممكن أن يؤدوا خدمات جليلة . ثم إن المثل الأعلى لنظام موحد بحيث لا يمكن لقادر على تلقى التعليم العالى ألا يتلقاه ، يؤدى دون أن نشعر إلى تعليم عدد من الناس أكثر مما ينبغى ، ومن ثم الانحدار بالمستويات إلى ما يمكن أن يبلغه هذا العدد المتضخم من المرشحين .

وليس فى بحث الدكتور چود ما هو أشد تأثيرًا فى النفس من الفقرة التى يتحدث فيها بإفاضة عن مباهج ونشستر [١] وأكسفورد . فقد زار الدكتور چود ونشستر ، وبينما كان هناك راح يتجول فى حديقة بديعة . ولعله كان فى حديقة مقر العميد ، ولكنه لا يعرف أية حديقة هى . وجعلته هذه الحديقة يجتر تأملاته عن الكلية . و «امتزاج أعمال الطبيعة والإنسان» فيها . وقال لنفسه : «إن ما أراه هو النتيجة النهائية لسنن متصل يمتد خلال تاريخنا ، ويصل ، فى هذه الحالة بالذات ، إلى أسرة تيودور» . (ولا أدرى لماذا وقف عند أسرة تيودور ، ولكن هذا التاريخ كان بعيدًا إلى درجة كافية للمحافظة على الانفعال الذى غمر نفسه) ولم تكن الطبيعة والعمارة وحدهما اللتين وقعتا فى نفسه : فقد شعر كذلك «بسَنَن طويل من رجال مستقرين يحيون حياة ذات بهاء وفراغ» . وانتقل عقله من ونشستر إلى أكسفورد ، أكسفورد التى عرفها طالبًا . وهنا أيضًا لم تكن العمارة والحدائق كل ما شغل عقله ، بل الرجال أيضًا .

«ولكن حتى فى أيامى . عندما كانت الديمقراطية قد بدأت تدق بالفعل أبواب القلعة التى قدر لها أن تحتلها بعد قليل ، كان يمكن أن يلحظ أثر ضعيف من آثار

(١) أنشئت كلية ونشستر ، بجامعة أكسفورد ، سنة ١٣٨٢ (المترجم)

مغرب شمس اليونان . ففى سنة ١٩١١ كان فى باليول [١] جماعة من الشباب يتحلّقون حول أبناء أسرتى جرنفل وجون مانرز [٢] ، وقد قتل كثير منهم فى الحرب الأخيرة ؛ كان أولئك الشباب يعدون من الأمور المسلّم بها أنهم سيجدّفون فى قارب الكلية ، وسيلعبون الهوكى أو الرجبى فى فريق الكلية إن لم يكن فى فريق الجامعة ، وسيمثلون فى جماعة التمثيل بجامعة أكسفورد ، وسيمرحون فى حفلات التعارف ، وسيقضون شطراً من الليل يتحدثون مع أصدقائهم ، وهم مع ذلك كله يحصلون على منح دراسية وجوائز ودرجات شرف أولى فى اللغتين اليونانية واللاتينية . لقد كان الحصول على مرتبة الشرف الأولى أمراً هيناً عليهم . إننى لم أر مثل هؤلاء الرجال من قبل ولا من بعد . ولعلهم كانوا المثلين الأخيرين لسَنَن مات بموتهم ..» .

وقد يبدو غريباً بعد هذه التأملات الحزينة أن يختم الدكتور جود فصله بتأييد اقتراح للمستر ر . هـ . تونى : أن تستولى الدولة على المدارس الخاصة وتجعلها مدارس داخلية يقيم فيها طلاب المدارس الثانوية المتفوقون عامين أو ثلاثة بين سن السادسة عشرة والثامنة عشرة . فإن الأحوال التى أنطقته بهذا الوداع الباكى لم تكن ناتجة عن تكافؤ الفرص . على أنها لم تكن ناتجة عن الامتيازات وحدها ؛ بل كانت ناتجة عن اجتماع الامتياز والفرصة ، فى ذلك «المزيج» الذى يستطيب نكهته ، والذى لن يكتشف سرَّه أىُّ قانون للتعليم .

٥ - عقيدة "ملتون الصامت المغمور" :

وعقيدة تكافؤ الفرص ، التي تقترن بالإيمان بأن الامتياز هو دائمًا امتياز القوة العاقلة ، وأن فى الإمكان وضع طريقة لا تخطئ للكشف عن قوة العقل ، وأن فى الإمكان ابتكار نظام لا يخيب لتغذيتها - هذه العقيدة تستمد سنداً عاطفياً من الإيمان «بملتون الصامت المغمور» [٣] . وتزعم هذه الأسطورة أن كثيراً من الكفاءات الممتازة -

(١) إحدى كليات جامعة أكسفورد (المترجم) .

(٢) أسرتان من أقدم الأسر الإنجليزية ، أنجبت كل منهما عدداً كبيراً من القادة ورجال السياسة (المترجم) .

(٣) يشير إليوت ، هذه الإشارة الساخرة ، إلى أبيات من أخلد الشعر الإنجليزى ، وردت فى مرثية جراى المشهورة ، التى قالها فى مقبرة ريفية ، يرثى موتى الفقراء . والأبيات هى : «كم تحمل كهوف المحيط المظلمة العميقة من جوهرة كاملة الصفاء والبهاء . وكم تنبت من زهرة تحمر خجلاً وهى لا ترى ، ويضيع جمالها فى هواء الصحراء . ربما رقد هنا «هامبدن» قروى قام بقلب جسور فى وجه جبار أرضه الصغير ، أو«ملتون» صامت مغمور ، أو «كرومويل» لم يحمل جريرة دماء وطنه» - وهامبدن هذا بطل شعبى من الذين قاموا فى وجه تشارلس الثانى قبل استيلاء كرومويل على الحكم (المترجم) .

بل كثيراً من العبقريات - تُضيَّع لنقص التعليم ، أو على وجه آخر أنه إذا كان قد كُبت ملتونٌ واحد على مدى القرون لحرمانه من التعليم المنظم فجدير بنا أن نقلب نظام التربية رأساً على عقب حتى لا يحدث ذلك مرة ثانية . (وقد يكون من المربك أن يكون عندنا كثير من الملائكة والشكسبيريين ، ولكن هذا خطر بعيد) . وإنصافاً لتوماس جراى ينبغى أن نعيد على أنفسنا آخر أسطر الرباعية وأبدعها ، ونتذكر أنه من الجائز أيضاً أن نكون قد نجونا من كرومويل يحمل جريرة دماء وطنه . إن قضية خسارتنا لعدد من الملاتنة والكروموليين بتخلفنا فى تيسير نظام تربوى حكومى شامل ، هى قضية لا يمكن إثباتها أو نقضها ؛ بيد أن فيها جاذبية شديدة لكثير من دعاة الإصلاح المتحمسين .

وبهذا تنتهى قائمتى المختصرة للاعتقادات السائدة ، وهى قائمة لم أقصد بها إلى الاستيعاب . وعقيدة تكافؤ الفرص هى أقواها تأثيراً ، يتمسك بها بعض من ينفرون من نتائجها المتوقعة فيما يبدو لى . فهى مثل أعلى لا يمكن تحقيقه كاملاً إلا حين يفقد نظام الأسرة احترامه ، وينتقل الإشراف الأبوى والمسئولية الأبوية إلى الدولة . فأى نظام يضطلع بها يجب أن يحرص على ألا تكون الامتيازات المترتبة على ثراء الأسرة ، أو الامتيازات الناشئة عن بعد نظر الآباء أو تضحيتهم أو طموحهم ، سبباً لحصول أى طفل أو شاب على تربية أعلى من التربية التى يعده النظام مستحقًا لها . ولعل فى شيوع هذا الاعتقاد دليلاً على أن أزمة الأسرة أمر مسلم به ، وأن تحلل الطبقات قد بلغ مبلغًا بعيداً . وقد أدى تحلل الطبقات هذا بالفعل إلى تقدير مبالغ فيه لانتماء الشخص إلى مدرسة بذاتها وكلية بذاتها وجامعة بذاتها بحيث صار هذا يضفى عليه من المكانة الاجتماعية ما كان يضفيه من قبل كرم الأصل والمتحد . وما كان الامتياز الاجتماعى للمدرسة الصحيحة أو الكلية الصحيحة ليصبح شيئًا مرغوبًا فيه إلى هذا الحد فى مجتمع أكثر انتظاماً (وليس هذا هو المجتمع الذى تكون الطبقات الاجتماعية فيه منفصلة بعضها عن بعض ، فإن ذلك نفسه نوع من التحلل) فإن المنزلة الاجتماعية فيه تظهر بطرق أخرى . فحسد المرء لمن هم «أطيب منه عنصراً» نزوة ضعيفة ليس فيها إلا ظل من حرارة الحسد للمزايا المادية ، لأنه لا يوجد شخص عاقل يمكن أن يأكله الغيظ لأنه لم يولد من أصلاب أعلى شرفًا ، فإن معنى ذلك هو الرغبة فى أن يكون شخصاً آخر غير من هو . ولكن امتياز المنزلة الذى يُنال بالتعلم فى مدرسة أرقى هو امتياز يسهل أن نتخيل أنفسنا وقد تمتعنا به أيضاً . إن تحلل الطبقات قد أوجد مزيداً من الحسد ، الذى يهيئ وقوداً طيباً لنار «تكافؤ الفرص» .

وثمة دوافع أخرى تؤثر فى التشريع التعليمى إلى جانب إعطاء كل إنسان أوفى قدر ممكن من التعليم لأن التعليم مستحب فى ذاته . وهى دوافع يمكن أن تكون محمودة ، أو دوافع تسلم بالواقع الذى لا مفر منه فحسب ، ولا حاجة بنا إلى الإشارة إليها هنا إلا تذكرة بتعقد المشكلة التشريعية . فمن دوافع رفع سن التعليم الإجبارى مثلاً ، الرغبة الحميدة فى حماية المراهق ، وتحصينه من المؤثرات المفسدة التى يتعرض لها حين يدخل صفوف الصناع . وينبغى أن نكون صرحاء فى أمر مثل هذا الدافع ، وبدلاً من أن نؤكد ما ينبغى الشك فيه من أن كل امرئ حقيق بأن ينتفع بأكثر مما يمكننا إعطاؤه إياه من سنين فى التعليم ، نسلم بأن ظروف الحياة فى المجتمع الصناعى الحديث تبلغ من السوء ، وتبلغ القيود الأخلاقية من الضعف ما يضطرنا إلى إطالة بقاء النشء فى المدرسة لمجرد أننا حائرون فيما يجب أن نفعله لإنقاذهم . وبدلاً من أن نهنىء أنفسنا بما أحرزناه من تقدم كلما اضطلعت المدرسة بمسئولية جديدة كانت من قبل للآباء فقد يكون من الخير أن نعترف بأننا وصلنا إلى مرحلة من المدنية أصبحت الأسرة فيها غير مسئولة أو غير جديرة أو غير مستطيعة ، والآباء لا يمكن أن يُنتظر منهم تنشئة أبنائهم نشأة صالحة ، وكثير منهم لا يقدرون على تغذيتهم تغذية حسنة ، ولا يعرفون كيف يفعلون ذلك حتى لو ملكت أيديهم ؛ وأن التربية يجب أن تتدخل لإنقاذ ما يمكن إنقاذه [1] .

وقد لاحظ المستر د. ر. هاردمان [2] «أن عصر الصناعة والديموقراطية قد ذهب بمعظم التقاليد الثقافية العظيمة لأوربا ، ولم يكن فعله بتقاليد فن العمارة أقل ما فعل . لقد حدث فى العالم المعاصر – ذلك العالم الذى تتكوّن أغلبيته من أنصاف المتعلمين ويكثر فيه أرباع المتعلمين أو من هم دون الأرباع ، والذى يمكن الحصول فيه على ثروات ضخمة ونفوذ هائل باستغلال الجهل والطمع – انهيار ثقافى امتد من أمريكا إلى أوربا ، ومن أوربا إلى الشرق» . وهذا صحيح ، وإن كان من الممكن أن تستنتج منه عدة استنتاجات خاطئة . فاستغلال الجهل والطمع ليس شأن التجار المغامرين الذين يجمعون الثروات الطائلة فحسب ، بل يمكن أن تمارسه الحكومات بإتقان أعظم ،

(١) بالرغم من ذلك فإنى آمل أن يكون قارئ هذه السطور قد قرأ – أو أن يقرأ على الفور – «تجربة بكهام» على أنها مثل لما يمكن عمله ، فى الأحوال الحديثة ، لمساعدة الأسرة على مساعدة نفسها .

(٢) حين تحدث فى الاجتماع العام لرابطة المدرسين الأوائل بمدلسكس فى ١٢ يناير ١٩٤٦ ، بوصفه سكرتيراً برلمانياً لوزارة التربية .

وعلى نطاق أوسع . والانهيار الثقافى ليس عدوى بدأت فى أمريكا ، وانتشرت فى أوربا ، ومن أوربا أصابت الشرق (ولعل المستر هاردمان لا يعنى ذلك ولكن كلماته يمكن أن تفسر كذلك) . ولكن المهم هو أن نتذكر أن «نصف التعليم» ظاهرة حديثة . ففى العصور السابقة لم يكن ممكنًا أن يقال عن الأغلبية أنهم «أنصاف متعلمين» أو أقل ؛ فقد كان الناس يتلقون من التعليم ما هو ضرورى للوظائف التى يدعون لأدائها . ومن الخطأ أن يقال عن عضو فى مجتمع بدائى أو عن عامل زراعى ماهر فى أى عصر أنه نصف متعلم أو ربع متعلم أو متعلم بدرجة أقل . فالتعليم بمعناه الحديث يدل ضمنًا على مجتمع متفكك ، بحيث أصبح المفروض أن يوجد مقياس واحدٌ للتعليم يكون كل امرىء بحسبه أكثر تعليمًا أو أقل تعليمًا . وهكذا أصبحت التربية معنى مجردًا بعيد الصلة بالحياة .

ومتى وصلنا إلى هذا التجريد البعيد عن الحياة ، فمن السهل – ونحن مثقفون جميعًا على «الانهيار الثقافى» – أن نتطرق إلى استنتاج أن التعليم للجميع هو الوسيلة التي يجب أن نستخدمها لنجمع أوصال المدنية ثانية . فإما إذا كنا نعنى «بالتربية والتعليم» كل ما يعين على تكوين الفرد الصالحٍ فى مجتمع صالح ، فنحن مثقفون ، وإن كان ذلك الاستنتاج – فيما يبدو – غير مؤدٍ بنا إلى شىء ؛ وإما إذا عنينا «بالتربية والتعليم» ذلك النظام المحدود من التدريس الذى تهيمن عليه وزارة التربية ، أو تبغى الهيمنة عليه ، فإن العلاج يكون واضح النقص إلى درجة مضحكة . ويمكن أن يقال مثل ذلك فى تعريف الغرض من التربية ، الذى وجدناه فى «الكنائس تبحث مهمتها» . فالتربية طبقًا لذلك التعريف َهى العملية التى يحاول بها المجتمع أن ينقل ثقافته إلى جميع أفراده ، وتدخل فى هذه الثقافة المعايير التى يرغب المجتمع أن يعيش الأفراد وفقًا لها . فالمجتمع على هذا التعريف عقل جماعى لا واع ، يختلف كثيرًا عن عقل وزارة التربية ، أو رابطة نظار المدارس ، أو عقل أى هيئة من الهيئات التى تعنى بالتربية . إذا جعلنا التربية شاملة لكل مؤثرات الأسرة والبيئة فإننا نتجاوز كثيرًا ما يمكن أن يهيمن عليه المربون المحترفون ، وإن كان سلطانهم يمكن أن يمتد حقا إلى مدى بعيد ؛ ولكن إذا قصدنا أن الثقافة هى ما تنقله مدارسنا الابتدائية والثانوية ، أومدارسنا الإعدادية والخاصة ، فنحن نزعم بذلك أن عضوًا واحدًا هو الكائن العضوى كله . فإن المدارس لا يمكنها أن تنقل إلا جزءًا ، ولا يمكنها أن تنجح فى نقل هذا الجزء

إلا إذا انسجمت معها المؤثرات الخارجية ، لا مؤثرات الأسرة والبيئة فحسب ، بل مؤثرات العمل واللعب ، والصحافة والتمثيل والتسلية والرياضة أيضاً .

ولا نزال نقع فى الخطأ كلما ملنا إلى التفكير فى الثقافة على أنها ثقافة الفئة فحسب ، ثقافة الطبقات «المثقفة» والصفوات «المثقفة» . ومن ثم نبدأ نفكر فى ذلك القسم من المجتمع الذى هو أكثر تواضعاً على أنه لا يكون ذا ثقافة إلا بمقدار ما يشارك فى هذه الثقافة العليا الأكثر وعياً . ومعاملة الكتلة «غير المتعلمة» من السكان كما يمكن أن نعامل قبيلة ساذجة من المتوحشين الذين ننطلق لنبلغهم الدين الصحيح ، معناها تشجيعهم على أن يهملوا أو يحتقروا تلك الثقافة التى ينبغى أن يمتلكوها والتى يستمد منها الحيويةَ جانبُ الثقافة الأكثر وعيًا ؛ والسعى لجعل كل إنسان يشارك فى تذوق ثمرات الجانب الأكثر وعيًا من الثقافة معناه أن تخلط وتُرخص ما تقدمه . فإن بقاء ثقافة القلة ثقافة للقلة ، شرط جوهرى للاحتفاظ بمستواها . ولا يمكن أن يعوِّض أى عدد من «كليات الشباب» عن انحدار أكسفورد وكمبردج ، واختفاء ذلك «المزيج» الذى يستطيبه الدكتور جود . إن «ثقافة الكتل» ستكون دائماً ثقافة مزيفة ، وسيتضح زيفها إن عاجلاً أو آجلاً لمن هم أكثر ذكاء بين من رُوِّجت فيهم هذه الثقافة .

ولست أشكك فى فائدة «كليات الشباب» ، أو أهزأ بقيمتها ، هى أو أى منشأة حديثة أخرى . غير أن هذه المعاهد تكون أقرب إلى الصلاح - بقدر ما يمكن أن تكون صالحة - وأبعد عن إثارة خيبة الظن ، إذا أدركنا فى صراحة حدود ما نستطيع عمله بها ، وإذا حاربنا وهم أن أمراض العالم الحديث يمكن شفاؤها بنظام للتعليم . فالإجراء الذى يصلح مهدئًا قد يضر إذا قُدِّم على أنه علاج . والنقطة الرئيسية عندى هنا هى هى تلك التى حاولت إظهارها فى الفصل السابق عندما تحدثت عن اتجاه السياسة إلى السيطرة على الثقافة ، بدلاً من أن تلزم مكانها ضمن مقومات الثقافة . فهناك أيضاً خطر أن التربية - وهى واقعة فعلاً تحت تأثير السياسة - قد تأخذ على عاتقها إصلاح الثقافة وتوجيهها ، بدلاً من أن تلزم مكانها بوصفها منشَطًا واحدًا من المناشط التى تحقق الثقافة نفسها من خلالها . إن الثقافة لا يمكن إبرازها إلى الوعى كاملة ؛ والثقافة التى نعيها كل الوعى لا تكون أبداً كل الثقافة : فالثقافة الفاعلة هى تلك التى توجه مناشط أولئك الذين يستخدمون ما يسمّونه هم بالثقافة .

وإذن فالنقطة المفيدة هى هذه : أنه بقدر ما تنتزع التربية لنفسها من المسئولية والسلطة ، تكون أكثر نظاماً فى خيانتها للثقافة . وأن تعريف الغرض من التربية فى «الكنائس تبحث مهمتها» ليعود ليزعجنا كضحك الضباع فى جنازة : «حيث يُنظر إلى تلك الثقافة على أنها نهائية تكون المحاولة لفرضها على عقول الناشئة . وحيث ينظر إليها على أنها مرحلة فى التطور تُدرَّب عقول الناشئة على تقبلها وعلى نقدها وتحسينها فى الوقت نفسه» . هذه عبارات مدلِّلة توبخ أسلافنا الثقافيين - ومنهم أسلافنا فى بلاد اليونان وروما وإيطاليا وفرنسا - الذين لم يكن يخطر ببالهم مدى ما سيتناول ثقافتهم من تحسين بعد مؤتمر أكسفورد سنة ١٩٣٧ عن «الكنيسة والمجتمع والدولة» . فنحن نعلم الآن أن أسمى ما حُقق فى الماضى ، فى الفن والحكمة والقداسة ، لم يكن إلا «مراحل فى التطور» يمكننا أن نُعلِّم ناشىء الفتيان منا أن يحسِّنها . يجب ألا ننشئهم على تلقى ثقافة الماضى فحسب ، فإن ذلك معناه النظر إلى ثقافة الماضى على أنها نهائية ، يجب ألا نفرض الثقافة على الشباب ، وإن جاز لنا أن نفرض عليهم أى فلسفة سياسية واجتماعية رائجة . ومعَ ذلك فقد انحدرت ثقافة أوربا انحداراً ظاهراً تعيه ذاكرة كثير ليسوا هم بأكبرنا سناً . وسواء أكانت التربية تستطيع أن تتعهد الثقافة وتحسِّنها أم لم تكن تستطيع ذلك ، فنحن نعلم يقينا أنها تستطيع أن تغشها وتهبط بها . فليس هناك من شك أننا فى اندفاعنا العنيف لتعليم كل فرد نهبط بمستوياتنا ونترك شيئًا فشيئًا دراسة تلك المواد التى تُنقل بها جوهريات ثقافتنا - ذلك الجانب منها الذى يمكن نقله بالتعليم ، وندمِّر أبنيتنا القديمة لنهيئ الأرض التى سيعسكر عليها بدو المستقبل المتبربرون فى قوافلهم الميكانيكية .

ينبغى ألا ينظر إلى الفقرة السابقة إلا على أنها اندفاعة عارضة للتخفيف عن مشاعر الكاتب ، وربما قليل من قرائه الأكثر تعاطفًا معه . فإن التعزِّىَ بالتنبؤات المظلمة لم يعد ممكنًا كما كان منذ مائة سنة ؛ ومثل هذه الوسيلة فى الهرب تعد خيانة لأهداف هذه المقالة كما أوضحتُها فى المقدمة . فإن ذهب معى القارىء إلى حد الموافقة على أن نوع التنظيم الاجتماعى الذى أشرت إليه يحتمل أن يكون أوفق التنظيمات لنمو ثقافة ممتازة ، فعليه بعد ذلك أن ينظر إن كانت الوسائل نفسها مستحبة بوصفها غايات ؛ فقد أقمت الحجة على أننا لا نستطيع أن نعمد عمداً إلى خلق الثقافة أوترقيتها - وإنما نستطيع أن نريد الوسائل المشجعة للثقافة ، ولنفعل ذلك يجب أن نكون على

اقتناع بأن هذه الوسائل - فى ذاتها - مرغوبة اجتماعيا . ثم يجب أن نتجاوز هذه النقطة لنبحث إلى أى حد تُرى شروط الثقافة هذه ممكنة ، بل إلى أى حد هى متفقة مع كل الحاجات المباشرة الملحة التى تتطلبها حالة طارئة ، فى موقف معين ووقت معين . فإن التخطيط العمومى أمر يجب اجتنابه ، وحدود ما يمكن أن يخطَّط أمر يجب التثبت منه . ولذلك كان بحثى منصبا على معنى كلمة «الثقافة» ، عسى أن يتروّى كل إنسان - على الأقل - فيما تعنيه هذه الكلمة عنده ، وفيما تعنيه عنده فى كل سياق معيَّن قبل أن يستعملها . فحتى هذا المطمح المتواضع يمكن - إن تحقق - أن تكون له نتائج فى سياسة مشروعاتنا «الثقافية» وإدارتها .

***

تذييل

وحدة الثقافة الأوربية

- ١ -

هذه هى المرة الأولى التى أخاطب فيها جمهوراً من المتكلمين باللغة الألمانية . وقد يحسن بى أن أقدم نفسى قبل أن أتكلم فى مثل هذا الموضوع العريض . فإن وحدة الثقافة الأوربية موضوع عريض حقا ، وينبغى ألا يتكلم فيه أحد إلا إذا كانت لديه معرفة خاصة أو خبرة خاصة . ثم ينبغى عليه أن يبدأ من تلك المعرفة والخبرة ويظهر صلتها بالموضوع العام . إننى شاعر وناقد للشعر ، وقد كنت أيضًا فيما بين سنتى ١٩٢٢ و١٩٣٩ محرراً لمجلة فصلية . وسأحاول فى حديثى الأول هذا أن أوضح العلاقة بين أولى هاتين المهنتين وبين الموضوع الذى أتناوله ، والنتائج التى أوصلتنى إليها خبرتى . هذه - إذن - سلسلة أحاديث عن وحدة الثقافة الأوربية من وجهة نظر رجل من رجال الأدب .

وقد قيل كثيراً إن اللغة الإنجليزية هى أغنى لغات أوربا الحديثة بالنسبة لمن يريدون أن يكتبوا شعراً . وأعتقد أن هذا الزعم له ما يبرره . ولكننى أرجوا أن تلاحظوا أنى حين أقول «أغنى لغات أوربا الحديثة بالنسبة لمن يريدون أن يكتبوا شعراً» ، أراعى الدقة فى اختيار كلماتى : فلست أعنى أن إنجلترا قد أنجبت أعظم الشعراء ، أوأعظم قدر من الشعر العظيم . فهذه مسألة أخرى مختلفة كل الاختلاف ، وهناك شعراء لا يقلون عظمة فى اللغات الأخرى : من المحقق أن دانتى أعظم من ملتون ، وهو على الأقل ند لشكسبير . أما عن كمية الشعر العظيم فحتى فى هذه لا يعنينى أن أثبت أن إنجلترا كانت أوفر إنتاجاً . وإنما الذى أقوله أن اللغة الإنجليزية هى ألمع مادة يلعب بها الشعر . ففيها أكبر قدر من المفردات ، بل إن مفرداتها من السعة بحيث تبدو سيطرة أى شاعر واحد عليها ضئيلة إذا قيست بثروتها الكلية . ولكن هذا ليس سبب كونها أغنى لغة للشعر ، بل إنه نتيجة للسبب الحقيقى . هذا السبب فى نظرى هو تنوع

العناصر التى تتكون منها اللغة الإنجليزية . فأول ذلك بالطبع هو أساسها الجرمانى ، ذلك العنصر الذى نشترك فيه وإياكم . وبعد ذلك نجد عنصراً اسكندناوياً كبيراً ، يرجع قبل كل شيء إلى الغزو الدنمركى . ثم هناك العنصر الفرنسى النورمندى بعد الفتح النورمندى . وقد تلت ذلك تأثيرات فرنسية متعاقبة ، يمكن تتبعها عن طريق الكلمات التى دخلت فى فترات مختلفة . وشهد القرن السادس عشر زيادة كبيرة فى الكلمات الجديدة المنحوتة من اللاتينية ؛ وكان نمو اللغة منذ أوائل القرن السادس عشر إلى أواسط السابع عشر هو فى معظمه عملية اختيار لكلمات لاتينية جديدة ، يُتمثل بعضها ويُنبذ بعضها الآخر . وهناك عنصر آخر فى اللغة الإنجليزية لا يسهل تتبعه كالعناصر السابقة ولكنه بالغ الأهمية فى نظرى ، وهو العنصر الكلتى . غير أنى – فى كل هذا التاريخ – لا أفكر فى الكلمات وحدها ، بل أفكر أولاً وبالذات – وأنا أتحدث عن الشعر – فى الإيقاعات . فإن كل واحدة من هذه اللغات قد أتت بموسيقاها الخاصة ، وغنى اللغة الإنجليزية بالنسبة للشعر يتمثل أولاً فى تنوع عناصرها الوزنية . فهناك إيقاع النظم السكسونى القديم ، وإيقاع النظم الفرنسى النورمندى ، وإيقاع النظم الويلزىّ ، وكذلك تأثير دراسة أجيال للشعر اللاتينى واليونانى . وحتى اليوم تتمتع اللغة الإنجليزية بإمكانيات دائمة للتجدد من مراكزها المتعددة : فإذا نحينا متن اللغة جانباً فإننا نجد القصائد التى ينظمها إنجليز وويلزيون وأسكتلنديون وأيرلنديون ، وكلها بالإنجليزية ، لا تزال تبدى اختلافات فى موسيقاها .

لم أكلف نفسى أن أتحدث إليكم لأمتدح لغتى ؛ إنما دعانى إلى الحديث عنها أنى أرى أن سبب صلاح اللغة الإنجليزية للشعر إلى هذا الحد يرجع إلى كونها مؤلفة من هذه المصادر الأوربية الكثيرة المختلفة . وهذا لا يستلزم – كما قلت – أن إنجلترا قد أنجبت بالضرورة أعظم الشعراء . فالفن ، كما قال جوتة ، فى الحدود ؛ والشاعر العظيم هو من يحسن استغلال اللغة التى أعطيت له أكمل استغلال . والشاعر العظيم حقا يجعل لغته لغة عظيمة . صحيحٌ مع ذلك أننا نميل إلى النظر إلى كل شعب من الشعوب الكبرى على أن له امتيازًا فى فن ما أكثر من غيره، فإيطاليا ثم فرنسا فى الرسم ، وألمانيا فى الموسيقى ، وإنجلترا فى الشعر . ولكن لم يكن فن ما حكرا لبلد أوربى واحد قط . هذا أولاً . أما ثانياً ، فقد كانت هناك فترات تولى فيها بلد غير إنجلترا زعامة الشعر . فمن المؤكد مثلاً أن الحركة الرومانسية فى الشعر الإنجليزى قد

سيطرت فى السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر والربع الأول من القرن التاسع عشر ، ولكن أعظم إضافة إلى الشعر الأوربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر قد جاءت بلا شك من فرنسا . وأعنى ذلك النهج الذى يبدأ ببودلير ويصل إلى قمته عند پول ڤاليرى . وأجرؤ على القول بأنه لولا هذا النهج لما كان من اليسير أن نتصور عمل شعراء ثلاثة فى غير اللغة الفرنسية – شعراء ثلاثة مختلفون اختلافًا شديداً بعضهم عن بعض ، وأعنى بهم : و. ب. ييتس ، وراينر ماريارلكة ، واياى (إن جاز لى أن أقول ذلك) . ومن تعقد هذه التأثيرات الأدبية يجب أن نتذكر أن هذه الحركة الفرنسية نفسها مدينة بالكثير لأمريكى من عرق أيرلندى ، وهو ادجار ألان پو . وحتى حين يتزعم بلد واحد ولغة واحدة سائر البلاد واللغات ، فيجب ألا نفترض أن الشعراء الذين يعزى إليهم ذلك هم بالضرورة أعظم الشعراء . لقد تحدثت عن الحركة الرومانسية فى إنجلترا ، ولكن فى ذلك الوقت كان جوتة يكتب . ولست أعرف مقياسًا يمكن أن تسير به عظمة كل من جوتة وورد سورث بوصفهما شاعرين ، ولكن لمجموع أعمال جوتة من اتساع الأفق ما يجعله أعظم بوصفه إنسانـًا . ولا يمكن أن تقام موازنة ما بين أى شاعر إنجليزى معاصر لوردسورث وبين جوتة .

لقد تدرّجت إلى حقيقة أخرى هامة عن الشعر فى أوربا . وهى أن أية أمة واحدة وأية لغة واحدة لم تكن لتبلغ ما بلغته لو لم يُتعهَّد الشعر فى بلاد مجاورة ، وفى لغات مختلفة . ونحن لا نستطيع أن نفهم أى أدب أوربى بمفرده دون أن نعرف الكثير عن الآداب الأوربية الأخرى . وحين نبحث تاريخ الشعر فى أوربا نجد نسيجًا من التأثيرات ذاهبة آيبة . وقد وجد شعراء مجيدون لم يعرفوا لغة غير لغتهم ، ولكن حتى هؤلاء خضعوا لتأثيرات تلقاها كتاب آخرون ونشروها بين شعوبهم . أما إمكانية تجدد كل أدب وسيره نحو نشاط خلاق جديد وقيامه باكتشافات جديدة فى استعمال الكلمات فتعتمد على أمرين : أولاً مقدرته على أن يتلقى مؤثرات من الخارج ويتمثلها . وثانيًا مقدرته على أن يرجع ويتعلم من مصادره الخاصة . أما عن الأولى فإن بلدان أوربا المختلفة إذا انعزل بعضها عن بعض وأصبح الشعراء لا يقرأون أدبًا إلا ذلك المكتوب بلغتهم فلابد أن ينحدر الشعر فى كل بلد . وأما عن الثانية فأود أن أبين هذه النقطة بوجه خاص : وهى أن كل أدب يجب أن تكون له مصادر هى مصادره الخاصة المتعمقة فى تاريخه ، ولكن هناك أيضًا تلك المصادر التى نشترك فيها ، وهى على الأقل بمنزلة الأولى فى الأهمية : وأعنى بها أدب الرومان واليونان والعبرانيين .

وهناك سؤال يجب أن يُسأل عند هذه النقطة ، ويجب أن يجاب عنه : ماذا عن المؤثرات من خارج أوربا ؟ مؤثرات الأدب الأسيوى العظيم ؟

إن فى أدب آسيا لشعرًا عظيمًا . وفيه كذلك حكمة بليغة وشىء من ميتافيزيقية عويصة . ولكننى لا أتناول الآن غير الشعر . وليست لى معرفة ما بالعربية أو الفارسية أو الصينية . وقديمًا درست اللغات الهندية القديمة ، وكانت عنايتى الكبرى فى ذلك الوقت بالفلسفة ، بيد أنى كنت أقرأ قليلاً من الشعر أيضًا . وإنى لأعلم أن شعرى يدل على تأثر بالفكر الهندى والشعور الهندى . ولكن الشعراء عامة ليسوا علماء مستشرقين - وأنا أيضًا لم أكن عالمًا قط - وتأثير الأدب الشرقى فى الشعراء يأتى عادة من خلال المترجمات . ولا سبيل إلى إنكار أن لشعر الشرق بعض التأثير فى فترة القرن ونصف القرن الأخيرة ، ويكفى أن نضرب المثل بالشعر الإنجليزى فى عصرنا هذا ، فلعل كل شاعر يكتب بالإنجليزية قد قرأ الترجمات الشعرية التى قام بها ازرا پاوند عن الصينية ، وتلك التى قام بها أرثر والى . وواضحٌ أن كل أدب يمكن أن يؤثر فى كل أدب آخر عن طريق أفراد من المترجمين لديهم هبة خاصة لتذوق ثقافة نائية ؛ وإنى لأؤكد هذا ؛ فلست أريد حين أتكلم عن وحدة الثقافة الأوربية أن أوحى بأنى أعتبر الثقافة الأوربية شيئًا منفصلاً عن كل ما عداه ، فحدود الثقافة لا تغلق ، ولا ينبغى أن تغلق . ولكن التاريخ يفرِّق : فتلك البلدان التى هى أكثر اشتراكًا فى التاريخ هى أكثر أهمية بعضها لبعض بالنسبة إلى أدبها المستقبل . إن لنا ذخائرنا الأدبية المشتركة من أدب اليونان والرومان ، بل إن لنا ذخيرة أدبية مشتركة من ترجماتنا المتعددة للكتاب المقدس .

وما قلته عن الشعر يصدق - فيما أظن - على الفنون الأخرى . ولعل المصور أو الملحن يتمتع بحرية أكبر لكونه غير محدود بلغة معينة لا تتكلم إلا فى جزء واحد من أوربا ، ولكننى أظنكم تجدون العناصر الثلاثة بعينها فى ممارسة كل فن : النهج المحلى ، والنهج الأوربى المشترك ، وتأثير فن بلد أوربى فى بلد آخر . وهذه الماعة فحسب . إذ يجب أن أقتصر على حدود الفن الذى أنا أخبر به . ففى الشعر على الأقل لا يمكن لبلد واحد أن تطرد له عظمة الخلق لفترة غير محدودة ، بل لابد لكل بلد من عهوده الثانوية ، حين لا يحدث نمو جديد هام ، وهكذا ينتقل مركز النشاط ذهابًا وجيئة بين بلد وآخر . وليس فى الشعر شىء اسمه الأصالة الكاملة التى لا تدين للماضى بشىء . فكلما ولد ڤرجيلٌ أو دانتى أو شكسبير أو جوتة فإن مستقبل الشعر الأوربى يتغير كله. وإذا عاش شاعر عظيم فثمة أشياء معينة قد عملت وانتهت ولا سبيل إلى تحقيقها ثانية؛

ولكن كل شاعر عظيم – من الجهة الأخرى – يضيف شيئًا إلى المادة المعقدة التى سيُكتب منها شعر المستقبل .

لقد تحدثت عن وحدة الثقافة الأوربية كما تمثلها الفنون ، ومن الفنون تحدثت عن الفن الواحد الذى أنا أهل للحديث عنه . وأريد أن أتحدث فى المرة القادمة عن وحدة الثقافة الأوربية كما تمثلها الأفكار . وقد أشرت فى صدر هذا الحديث إلى أنى كنت أحرر مجلة فصلية فى الفترة بين الحربين ، وستكون خبرتى فى هذا العمل وأفكارى حولها هى نقطة البدء فى حديثى التالى .

- ٢ -

أشرت فى حديثى السابق إلى أنى أنشأت وحررت مجلة أدبية فى فترة ما بين الحربين . ذكرت ذلك أولاً على أنه أحد المؤهلات التى تبيح لى أن أتكلم عن هذا الموضوع العام . ولكن تاريخ هذه المجلة يوضح أيضاً بعض النقط التى أريد توجيه النظر إليها ، ولهذا أرجو أن تلاحظوا صلته بموضوع هذه الأحاديث ، بعد أن أحدثكم قليلاً عن ذلك التاريخ .

أصدرنا العدد الأول من هذه المجلة فى خريف سنة ١٩٢٢ ، وقررنا أن نتوقف عن إصدارها حين أخرجنا العدد الأول من سنة ١٩٣٩ . وهكذا ترون أن حياتها قد امتدت طوال الفترة التى نسميها سنى السلم . وكانت تصدر أربع مرات فى السنة ، باستثناء ستة أشهر جربت أثناءها أن أصدرها شهريا . وكان غرضى حين أصدرت هذه المجلة أن أجمع على صعيدها نخبة الفكر الجديد والأدب الجديد فى وقتها ، من جميع بلدان أوربا التى يمكنها أن تساهم بشىء لخير الجميع . وبديهى أنها كانت موجهة للقراء الإنجليز أولاً وبالذات ، ولذا كان من الضرورى أن يظهر كل ما يساهم به الكتاب الأجانب مترجماً إلى الإنجليزية . وقد يكون ثمة مجال ووظيفة لمجلات تنشر بلغتين أو ثلاث ، وفى بلدين أو ثلاثة فى وقت واحد ، ولكن حتى هذه المجلات التى تبحث عن كتاب فى جميع أنحاء أوربا يجب أن تحتوى على بعض القطع المترجمة إذا أريد أن يقرأها الجميع ، ولا يمكنها أن تحل محل المجلات التى تظهر فى كل بلد والتى توجه إلى قراء هذا البلد أولاً وبالذات . وإذن فقد كانت مجلتى إنجليزية عادية ، ولكنها ذات أفق عالمى . ولذلك أردت أولاً أن أكتشف من هم أحسن الكتاب الذين لا يعرفون أو لايكادون يعرفون حـ - - دود بلادهم ، والذين يستحق عملهم أن يعرف فى نطاق أوسع ؛ وحاولت ثانياً أن أعقد صلات مع المجلات الأدبية فى الخارج ، التى تتفق أغراضها إلى أكبر حد مع أغراضى ، وأذكر من أمثلتها «المجلة الفرنسية الجديدة» [١] (التى كان يحررها آنئذ جاك ريفيير ، وقد خلفه جان پولهان فيما بعد) و«المجلة الجديدة» [٢] و«المجلة الجديدة السويسرية» [٣] و«مجلة الغرب» [٤] فى أسبانيا ، و«المؤتمر» [٥] وغيرها

(١) Nouvelle Revue Française
(٢) Neue Rundschau
(٣) Neue Schweizer Rundschau
(٤) Revista de Occidente
(٥) Il Convegno

فى إيطاليا . وقد نمت هذه الصلات نمواً مرضياً جداً ، وإذا كانت قد تراخت فيما بعد . فإن ذلك لم يكن ناشئًا عن تقصير من أحد محررى هذه المجلات . ومازلت أعتقد بعد أن مرت ثلاث وعشرون سنة منذ بدأت ، وسبع منذ انتهيت ، أن وجود مثل هذه الشبكة من المجلات الحرة – واحدة منها على الأقل فى كل عاصمة أوربية – ضرورى لنقل الأفكار ، وتيسير تداولها وهى لا تزال جديدة . وينبغى أن يكون فى مقدور محررى هذه المجلات ، وكتابها الأكثر انتظاماً إن أمكن ذلك ، أن يتعارفوا تعارفًا شخصيا ، ويزور بعضهم بعضاً ، ويستضيف بعضهم بعضاً ، ويتبادلوا الأفكار مشافهة . وبديهى أن كل واحدة من هذه المجلات لابد وأن يكون فيها كثير مما يعنى قراء قومها ولغتها دون غيرهم ، ولكن ينبغى أن يكون تعاونها مثيراً دائماً لحركة التأثير المتبادل ، الفكرى والشعورى ، بين الأمم الأوربية ، تلك الحركة التى تخصب وتجدد من الخارج أدب كل واحدة منها . ومن خلال هذا التعاون ، والصداقات بين رجال الأدب التى تنتج عنه ، ينبغى أن تطلع على الناس تلك الأعمال الأدبية ذات الشأن بالنسبة لأوربا لا فى النطاق المحلى فقط .

على أن النقطة التى تعنينى من حديثى عن أغراضى ، وأنا بصدد مجلة ماتت منذ سبعة أعوام ، هى أن هذه الأغراض قد فشلت آخر الأمر . وأنا أعزو السبب الرئيسى لهذا الفشل إلى إغلاق الحدود الفكرية بين دول أوربا شيئًا فشيئًا . فقد جاء على أثر الاكتفاء الذاتى السياسى والاقتصادى نوع من الاكتفاء الذاتى الثقافى . ولم يؤد ذلك إلى قطع الاتصال فحسب ، بل هو فى اعتقادى قد أصاب النشاط الخلاق داخل كل بلد بالخدر . وكان أصدقاؤنا فى إيطاليا هم أول المصابين . وبعد سنة ١٩٣٣ كان الحصول على كتابات من ألمانيا يزداد صعوبة . فقد مات بعض أصدقائنا ، واختفى بعضهم ، وآخرون صمتوا . ومنهم من ذهبوا إلى الخارج وقُطعوا من جذورهم الثقافية . وكان من أحدث من عثرنا عليهم وآخر من فقدناهم ذلك الناقد العظيم والأوربى الصالح : تيودور هكّر ، الذى مات منذ بضعة أشهر . وكان الرأى الذى خرجت به من كثير من الكتابات الألمانية التى رأيتها فى العشر الرابعة ، لكتاب كانوا من قبل مجهولين لى ، هو أن ما يقول الكتاب الألمان الجدد لأوربا يقل ويقل ، وما يقولونه مما لا يمكن فهمه إلا فى ألمانيا ، إن أمكن فهمه على الإطلاق ، يزيد ويزيد . أما ما حدث فى أسبانيا فقد كان أكثر غموضاً ؛ فإن ضجيج الحرب الأهلية كان بعيداً عن أن يشجع الفكر والكتابة الخلاقة ؛ كما أن هذه الحرب قد فرّقت كثيراً من خيرة كتابها ، إن لم يكن قد حطمتهم . وبقى فى فرنسا نشاط فكرى حر ، إلا أنه لم يزل يزداد إزعاجًا وتحديداً بهموم السياسة ونذرها ،

والانقسامات الداخلية التى أوجدتها الميول السياسية . وبقيت إنجلترا سليمة فى الظاهر وإن بدت عليها بعض أعراض هذا المرض نفسه . ولكنى أرى أن أدبنا فى تلك الفترة قد عانى من انحصاره انحصاراً متزايداً فى مصادره الخاصة ، كما عانى من انشغاله بالسياسة انشغالاً سيطر عليه .

إن أول ما أبديه من تعليق على هذه القصة عن مجلة أدبية عجزت عجزاً واضحاً عن تحقيق غرضها قبل أن توقفها الحوادث بسنوات ، هو هذا : أن الاهتمام العام بالسياسة لا يوحِّد بل يفرِّق . فهو يوحد ذوى الاتجاه السياسى الذين يتفقون من وراء حدود الأمم ضد جماعة دولية أخرى تعتنق آراء مضادة . ولكنه يميل إلى تحطيم الوحدة الثقافية لأوربا . وقد كان لمجلة «المعيار» [1] – فهذا هو اسم المجلة التى كنت أحررها – فيما أعتقد طابع محدد وتماسك ظاهر ، على الرغم من أن كتابها كانوا رجالاً يعتنقون من الآراء السياسية والاجتماعية والدينية أشدها تباعداً . وأظن أيضاً أنها كانت على تجانس واضح مع المجلات الأجنبية التى ارتبطت بها . إذ أن آراء الكاتب السياسية أو الاجتماعية أو الدينية لم تكن مسألة تدخل فى حسابنا نحن أو فى حساب زملائنا الأجانب . وليس من السهل أن نحدد الأساس المشترك عندنا وفى الخارج ؛ ففى تلك الأيام لم يكن تحديده والإفصاح عنه ضروريا ؛ وفى أيامنا هذه يتعذر تحديده والإفصاح عنه . وقد يصح أن أقول أنه كان اهتماماً مشتركاً بأرقى مستويات التفكير والتعبير ، وإنه كان تطلعاً مشتركاً إلى الأفكار الجديدة ، وحرية فى تلقيها . وكانت الأفكار التى لا توافق عليها والآراء لا تسلم بها لا تقل أهمية لديك عن الأفكار والآراء التى تجدها مقبولة على الفور . فقد كنت تبحثها بدون عداء ، واثقاً أنك تستطيع أن تتعلم منها . وبعبارة أخرى كان يمكننا أن نسلم بداهة بأن هناك اهتماماً ومتعة بالأفكار لذاتها ، بالنشاط العقلى الحر . وأظن أنه كان بين كتابنا وزملائنا الأساسيين أيضاً شىء ليس اعتقاداً واعياً بقدر ما هو تصور غير واع . شىء لم يُشَك فيه قط ، ولذلك لم يحتج أن يبرز إلى مستوى التقرير الواعى. ذلك هو افتراض أن هناك أخُوّة دولية بين رجال الأدب فى أوربا : آصرة لاتحل محل الولاء لوطن ، ولا الولاء لدين ، ولا اختلاف الفلسفة السياسية ، بل توائم هذا كله مواءمة تامة ؛ وأن مهمتنا لم تكن العمل على سيطرة أية أفكار معينة ، بقدر ما كانت إبقاء النشاط الفكرى فى أعلى مستوى .

(١) Criterion

ولا أظن أن «المعيار» قد نجحت تماماً ، فى سنواتها الأخيرة ، فى الارتفاع إلى مستوى مثلها الأعلى ؛ بل أظن أنها مالت فى السنوات الأخيرة إلى أن تعكس وجهة نظر خاصة ، أكثر من أن تشرح آراء متعددة من ذلك الوادى . ولكنى لا أظن أن كل الخطأ فى ذلك يرجع إلى المحرر ، بل أظن أن ضغط الظروف التى تحدثت عنها كان لها يد فيما حدث .

ولست أزعم أن السياسة والثقافة لا شأن لكل منهما بالأخرى . فلو أمكن فصلهما فصلاً تاما لكانت المشكلة أيسر مما هى . إن البناء السياسى لأمة يؤثر فى ثقافتها ، وهو بدوره يتأثر بتلك الثقافة ؛ ولكننا نهتم فى هذه الأيام اهتماماً مفرطاً بالسياسة الداخلية لكل منا ، وفى الوقت نفسه لا نكاد نتصل بثقافة كل منا . ويمكن أن يؤدى الخلط بين الثقافة والسياسة إلى اتجاهين مختلفين . فقد يجعل أمة تنكر كل ثقافة غير ثقافتها ، وبذلك تشعر أنها مدفوعة إلى القضاء على كل ثقافة حولها ، أو إلى إعادة تشكيلها . وقد كان من أخطاء ألمانيا الهتلرية افتراضها أن كل ثقافة غير الثقافة الألمانية هى إما منحلة وإما بربرية . وينبغى أن تنتهى هذه المزاعم . والاتجاه الآخر الذى يمكن أن يؤدى إليه الخلط بين الثقافة والسياسة ، هو الاتجاه إلى المثل الأعلى لدولة عالمية ، لا تكون فيها آخر الأمر إلا ثقافة عالمية واحدة ذات طابع موحد . ولست أنتقد هنا أياً من المشروعات نحو نظام عالمى . فهذه المشروعات هى من وادى الهندسة وابتكار الآلات . والآلات ضرورية ، وكلما كانت الآلة أكمل كان ذلك أفضل ، ولكن الثقافة شىء يجب أن ينمو ، فأنت لا تستطيع أن تبنى شجرة ، وإنما تستطيع أن تزرعها ، وتتعهدها ، وتنتظرها حتى تنضج فى أبّانها . وعندما تكبر يجب ألا تشكو إذا وجدت أن ثمرة البلوط قد أنبتت شجرة بلوط لا شجرة دردار . والبناء السياسى بعضه تشييد وبعضه نمو ؛ بعضه آلات ، والآلات ذاتها إن كانت جيدة فهى جيدة لجميع الناس على السواء ؛ وبعضه نام مع ثقافة الأمة ومنها ، وهو بهذا الاعتبار مختلف عن البناء السياسى للأمم الأخرى . ولتسلم ثقافة أوربا يلزم توفر شرطين : أن تكون ثقافة كل بلد ذات طابع فريد ، وأن تعترف الثقافات المختلفة بالقرابة بين بعضها وبعض ، حتى تقبل كل منها التأثر بالأخريات . وهذا ممكن لأن هناك عنصراً مشتركاً فى الثقافة الأوربية ، تاريخاً متواشجاً من الفكر والشعور والسلوك ، وتبادلاً للفنون والأفكار .

وسأحاول فى حديثى الأخير أن أزيد من تحديد هذا العنصر المشترك وأحسب أن ذلك سيتطلب منى أن أبسط القول بعض الشىء فى المعنى الذى أعطيه لهذه الكلمة التى دأبت على استعمالها : كلمة «الثقافة» .

- ٣ -

قلت فى ختام حديثى الثانى أنى أود أن أوضح ، بعض التوضيح ، ما أعنيه عندما استعمل كلمة «ثقافة» . فهذه الكلمة ككلمة «الديموقراطية» لا تحتاج إلى أن تعرّف فقط كلما استعملناها ، بل تحتاج أيضًا إلى إعطاء أمثلة عليها . ومن الضرورى أن نستوضح ما نعنيه بكلمة «الثقافة» حتى نستوضح الفرق بين التنظيم المادى لأوربا ، والكيان الروحى لأوربا . فلو مات هذا الكيان لما بقيت «أوربا» بل مجرد كتلة من البشر تتكلم عدة لغات مختلفة ؛ ولما بقى ثمة مسوّغ لأن يستمروا فى التكلم بلغات مختلفة لأنهم لن يجدوا بعدُ شيئًا يقال إلا ويمكن قوله مع نفس الإجادة بأية لغة ؛ أو باختصار لن يبقى لديهم شيء يقولونه فى الشعر . وقد أكدت من قبل أنه لا يمكن أن توجد ثقافة «أوربية» إذا انعزلت أقطارها المختلفة بعضها عن بعض ؛ وأضيف الآن أنه لا يمكن أن توجد ثقافة أوربية إذا طبعت هذه الأقطار بطابع واحد . فنحن نحتاج إلى التنوع داخل الوحدة : لا نحتاج إلى وحدة التنظيم بل إلى وحدة الطبيعة .

وإذن فأول ما أعنيه بالثقافة هو ما يعنيه الأنثروپولوجيون : طريقة حياة شعب معين ، يعيش معًا فى مكان واحد . وهذه الثقافة تظهر فى فنونهم ، وفى نظامهم الاجتماعى ، وفى عاداتهم وأعرافهم ، وفى دينهم . ولكن اجتماع هذه الأمور لا يكون الثقافة ، وإن كنا كثيرًا ما نتكلم – للتسهيل – كما لو كان هذا صحيحًا . إن هذه الأمور ليست إلا الأجزاء التى يمكن أن تشرح إليها ثقافة ما ، كما يمكن تشريح الجسم البشرى . ولكن كما أن الإنسان أكثر من مجموع الأجزاء المختلفة المكونة لجسمه ، فكذلك الثقافة أكثر من مجموع فنونها وأعرافها ومعتقداتها الدينية . فهذه الأشياء كلها يؤثر بعضها فى بعض ، ولكى تفهم واحدًا منها حق الفهم يجب أن تفهمها جميعًا ، وهناك درجات مختلفة من الثقافة ، والثقافات العليا تتميز على العموم بتمايز الوظائف ، بحيث يمكنك أن تتحدث عن طباق المجتمع الأقل ثقافة والأكثر ثقافة ، وبحيث يمكنك ، فى نهاية المطاف ، أن تتحدث عن أحد الأفراد على أنه ذو ثقافة ممتازة ، فثقافة الفنان أو الفيلسوف متميزة عن ثقافة عامل المنجم أو العامل الزراعى ، وثقافة الشاعر مختلفة بعض الاختلاف عن ثقافة السياسى ، ولكنها تكون جميعًا فى المجتمع السليم أجزاء من ثقافة واحدة ، وتكون للفنان والشاعر والفيلسوف والسياسى والعامل ثقافة مشتركة لا يشاطرهم إياها نظراؤهم فى العمل فى البلدان الأخرى .

ومن الواضح أن وحدة الشعب الذى يعيش معًا ويتكلم لغة واحدة هى نوع من وحدة الثقافة . لأن التكلم بلغة واحدة معناه التفكير والشعور والانفعال بطريقة مختلفة عن شعب يستخدم لغة مختلفة . ولكن ثقافات الشعوب المختلفة يؤثر بعضها فى بعض ، ويبدو أن كل جزء من العالم سيؤثر فى كل جزء آخر فى عالم المستقبل . وقد أشرت آنفًا إلى أن ثقافات البلدان الأوربية المختلفة قد أفادت فائدة عظيمة فى الماضى من تأثير بعضها فى بعض ؛ وألمعت إلى أن الثقافة القومية التى تنعزل طواعية ، أو الثقافة القومية التى تقطعها ظروف لا يد لها بها عن الثقافات الأخرى ، تعانى من هذا الانعزال . وألمعت كذلك إلى أن البلد الذى يتلقى الثقافة من الخارج دون أن يكون لديه ما يعطيه فى مقابلها ، والبلد الذى يسعى إلى فرض ثقافته على بلد آخر دون أن يتقبل شيئًا فى مقابلها ، كلاهما يعانى من انعدام التبادل هذا .

على أن هناك ما هو أكثر من التبادل العام للتأثيرات الثقافية . فحتى محاولة الاتجار مع كل أمة من الأمم الأخرى بدرجة متساوية أمر غير ممكن : لأنك ستجد بعضها يحتاج أكثر من غيره إلى البضائع التى تنتجها ، وبعضها ينتج البضائع التى تحتاج إليها أنت ، وبعضها لا ينتجها . وكذلك ثقافات الناس الذين يتكلمون لغات مختلفة يمكن أن يكون بينها من الاتصال ما يختلف فى درجة قربه . وقد يكون هذا الاتصال قريبًا بحيث يمكننا أن نتحدث عن أن لها ثقافة مشتركة . فنحن حين نتكلم عن «الثقافة الأوربية» نعنى وجوه التماثل التى يمكننا أن نتبينها فى شتى الثقافات القومية ؛ وبديهى أن بعض الثقافات ، حتى فى داخل أوربا ، هى أقرب اتصالاً بعضها ببعض من ثقافات أخرى . وأيضًا يمكن أن تكون ثقافةٌ ما داخل مجموعة من الثقافات متصلة اتصالاً وثيقًا من جانبين مختلفين بثقافتين ليس بينهما اتصال قريب . فأقاربنا ليسوا جميعًا أقارب بعضهم لبعض ، إذ أن منهم الأقرباء من جهة الأب ومنهم الأقرباء من جهة الأم . على أنى كما رفضت اعتبار ثقافة أوربا حاصلاً لجمع ثقافات لا صلة بينها فى منطقة واحدة وحسب ، فقد رفضت كذلك تقسيم العالم إلى مجموعات ثقافية لا اتصال بينها . لقد رفضت أن أضع حدًا فاصلاً بين الشرق والغرب ، بين أوربا وآسيا . ولكن هناك سمات مشتركة فى أوربا ، تجعل من الممكن أن نتحدث عن ثقافة أوربية . فما هى ؟

إن القوة الرئيسية فى خلق ثقافة مشتركة بين شعوب لكل منها ثقافته المتميزة ، هى الدين . وأرجو ألا تخطئوا ، عند هذه النقطة ، بتصور معنى لم أقصده . فهذا ليس

حديثًا دينيًا ، ولست أرمى إلى تحويل أحد عن دينه ، وإنما أنا أقرر حقيقة . ولست شديد الاهتمام بوحدة المسيحيين اليوم ؛ فإنما أتحدث عن سنن المسيحية المشترك ، الذى جعل أوربا ما هى ، وعن العناصر الثقافية المشتركة التى جلبتها هذه المسيحية المشتركة معها . فلو دخلت آسيا فى المسيحية غدًا لما أصبحت بذلك قطعة من أوربا . فى المسيحية نمت فنوننا ؛ وفى المسيحية تأصلت - إلى عهد قريب - قوانين أوربا . وليس لتفكيرنا كله معنى أو دلالة خارج الإطار المسيحى . وقد لا يؤمن فرد أوربى بأن الإيمان المسيحى حق ، ولكن ما يقول ويصنعه ويأتيه كله من تراثه فى الثقافة المسيحية ، ويعتمد فى معناه على تلك الثقافة . ما كان يمكن أن تخرج ڤولتير أو نيتشة إلا ثقافة مسيحية . وما أظن أن ثقافة أوربا يمكن أن تبقى حية إذا اختفى الإيمان المسيحى اختفاء تاما . ولا يرجع اقتناعى بذلك إلى كونى مسيحيا فحسب ، بل إنى مقتنع به أيضًا بوصفى دارسًا لعلم الأحياء الاجتماعى . إذا ذهبت المسيحية فستذهب كل ثقافتنا . وعندئذ يكون عليك أن تبدأ البداية المؤلمة من جديد ، ولن تستطيع أن تلبس ثقافة جديدة جاهزة . يجب أن تنتظر حتى ينمو العشب ليغذو الضأن ليعطى الصوف الذى ستصنع منه سترتك الجديدة . يجب أن تمر بقرون كثيرة من الهمجية . ولن نعيش إذن لنرى الثقافة الجديدة ، لا نحن ولا أحفاد أحفادنا ؛ ولو عشنا لما سعد بها واحدٌ منا .

ونحن مدينون لتراثنا المسيحى بأشياء كثيرة إلى جانب الإيمان الدينى . فمن خلال ذلك التراث نتتبع تطور فنوننا ، ومن خلاله نلقى مفهومنا للقانون الرومانى الذى فعل ما فعل فى تشكيل العالم الغربى ، ومن خلاله نلقى مفاهيمنا عن الأخلاق الخاصة والعامة . وخلاله نلقى نماذجنا الأدبية المشتركة فى آداب اليونان والرومان . إن للعالم الغربى وحدته فى هذا التراث : فى المسيحية وفى المدنيات القديمة لليونان والرومان والعبرانيين ، التى نمد نسبنا إليها بفضل ألفى سنة من المسيحية . ولن أطيل القول فى هذه النقطة . فالذى أريد أن أقوله هو : أن هذه الوحدة القائمة على العناصر المشتركة للثقافة هى الآصرة الحقة بيننا على مدى قرون عدة . ولا يمكن أن يُعطى أىُّ تنظيم سياسى واقتصادى ، مهما يحط به من حسن النية ، ما تعطيه هذه الوحدة الثقافية . فلو بددنا أو أطرحنا تراث أجدادنا من الثقافة المشتركة فلن يغنينا ولن يقرب بيننا كل ما عند أبرع العقول من تنظيم وتخطيط .

ووحدة الثقافة – بخلاف وحدة التنظيم السياسى – لا تتطلب منا جميعًا أن يكون لنا ولاء واحد ، بل تعنى أنه سيكون هناك ولاءات شتى . فمن الخطأ أن يُعتقد أن الواجب الوحيد للفرد إنما يكون نحو الدولة ؛ ومن السخف أن يعتقد أن الواجب الأسمى لكل فرد ينبغى أن يكون نحو دولة أسمى . وسأعطى مثلاً واحداً لما أعنيه بولاءات شتى . لا ينبغى أن تكون جامعة من الجامعات مؤسسة قومية فحسب ، حتى ولو كانت الأمة هى التى تنفق عليها . بل ينبغى أن تكون لجامعات أوربا مثلها العليا المشتركة ، وأن تكون لها التزاماتها بعضها نحو بعض ، وينبغى أن تكون مستقلة عن حكومات البلاد التى تقوم فيها . وينبغى ألا تكون معاهد لتدريب بيروقراطية ذات كفاءة ، أو إعداد علماء يبذون العلماء الأجانب ؛ بل ينبغى أن تقوم للحفاظ على العلم ، والسعى نحو الحقيقة ، وبلوغ الحكمة بقدر ما يقع فى طاقة البشر .

وقد كنت أحب أن أقول أشياء أخرى كثيرة فى هذا الحديث الأخير ، ولكننى يجب الآن أن أختصر القول اختصاراً . إن ندائى الأخير هو لأدباء أوربا ، الذين تقع عليهم مسئولية خاصة فى المحافظة على ثقافتنا المشتركة وتسليمها إلى الخلف . قد نختلف اختلافًا شديداً فى آرائنا السياسية ، ولكن مسئوليتنا المشتركة هى أن نحافظ على ثقافتنا المشتركة غير ملوَّثة بالمؤثرات السياسية . وليست هذه مسألة عاطفة ، فلا يهم كثيراً أن يميل بعضنا إلى بعض ، وأن يمتدح بعضنا كتابات بعض ؛ إنما المهم هو أن نعترف بالصلة بيننا ، وباستنادنا بعضنا إلى بعض . إنما المهم هو عجزنا بدون هذا الاستناد عن إنتاج تلك الأعمال الممتازة التى هى دليل مدنية راقية . إننا لا نستطيع فى الوقت الحاضر أن نتصل كثيراً بعضنا ببعض . لا نستطيع أن نزور بعضنا بعضًا على أننا أفراد مستقلون ؛ وإذا سافرنا فلا يمكن أن يكون ذلك إلا عن طريق مؤسسات حكومية ، مع واجبات رسمية . ولكننا نستطيع على الأقل أن نحاول إنقاذ شىء من تلك الخيرات التى نشترك فى الأمانة عليها : تراث اليونان والرومان والعبرانيين ، وتراث أوربا خلال ألفى السنة الأخيرة . ففى عالم رأى من الدمار المادى مثل ما رآه عالمنا ، تتعرض هذه المقتنيات الروحية أيضًا لخطر محيق .

* * *



الفهرس

المحتويات

المشروع القومى للترجمة

١ – اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ – الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ – التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ – كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ – ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ – اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ – مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ – التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ – خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ – مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ – طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ – ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ – التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ – الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ – أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ – مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ – قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ – خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ – تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ – ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ – مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ – دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ – التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ – رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ – الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ – الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ – التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ – الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ – الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت . عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت . على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت . محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت . صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت . عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ – السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت فؤاد مجلي
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك في مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت . حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من الكتاب	ت . عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت . مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة . النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت . أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت · سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت . محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت . محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجل	ت نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو بابيخو	ت سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	نماذج ومقالات	ت أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائي (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبي	ت عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣ – قبر ابن عربي يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجني	برتولت بريشت	ت عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرار چينيت	ت عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسي	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت أشرف على دعدور
١٠٧ – صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة	ت محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ - حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت . ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت . أحمد حسان
١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ -نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣-الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيثل الكسندر وفنانولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	ت . عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحى	ت بشير السباعى
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت . شوقى جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ - تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ - مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	ت . كاميليا صبحى
١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت . وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت . مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت . أمل الجبورى
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ - قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف اليمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت . بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت . محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت . خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	ت مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت . عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديڤيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت . صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	ت مجموعة من المترجمين
١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت . نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابيندرانات طاغور	ت شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت شكرى محمد عياد

(تحت الطبع)

الجانب الديني للفلسفة
الولاية
مختارات من الشعر اليوناني الحديث
جان كوكتو على شاشة السينما
الأرضة
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
العنف والنبوءة
العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)
وضع حد
التليفزيون فى الحياة اليومية
أنطوان تشيخوف
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)
الإسلام فى السودان
العربى فى الأدب الإسرائيلى
ضحايا التنمية
المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر
فن الرواية
ما بعد المعلومات
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
المهلة الأخيرة
الهيولية تصنع علمًا جديدًا
مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى

النقد الأدبى الأمريكى
موت الأدب
عن الذباب والفئران والبشر
العولمة والتحرير
حجر الشمس
علم اجتماع العلوم
الطريق
الكلام رأسمال
محاورات كونفوشيوس
رحلة إبراهيم بيك
قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان
شتاء ٨٤
الشعر والشاعرية
ديوان شمس
عامل المنجم
مصر أرض الوادى
الدرافيل أو الجيل الجديد
سحر مصر
أسفار العهد القديم







دراسات فى الأدب والثقافة

الكاتب وعالمه : تشارلس مورجان
الأدب والإنسان الغربى : ج. ب. بريستلى
ملاحظات نحو تعريف الثقافة : ت. س. إليوت

يضم هذا المجلد ثلاثة كتب هى : «الكاتب وعالمه» لتشارلس مورجان، و«الأدب والإنسان الغربى» لـ ج.ب. پريستلى ، و«ملاحظات نحو تعريف الثقافة» لـ ت. س. إليوت .

والكتاب الأول لكاتب إنجليزى لمع فى فترة ما بين الحربين ، روائيًا ، وكاتبًا مسرحيًا ، ولاقت بعض رواياته انتشاراً واسعًا على جانبى الأطلسى، انشغل فى نقده بقضايا أخلاقية مثل الصراع بين الروح والجسد ، ونزع إلى الفلسفة القريبة من التصوف ، كما عُنى بصفاء الأسلوب ، كل ذلك كان مخالفاً للتيارات الأدبية السائدة آنذاك ، ولكن ثمة اعترافًا عامًا بأنه كاتب جاد متمكن من صناعته. وقد واظب على الكتابة فى ملحق التايمز الأدبى ، حيث نشرت معظم الفصول التى جمعت فى كتبه النقدية الأربعة ، والتى ننشر أهمها فى هذا الكتاب .

أما **الكتاب الثانى** فهو نوع من أخوة الروح بين المؤلف والقارئ ، تلك الأخوة التى تسمو فوق الجنس والوطن والعقيدة ، ولا تميّز بين الغنى والفقر، ولا تعترف بتقسيم العالم إلى أول وثان وثالث، وينظر إلى الحضارة الغربية التى ينتمى إليها بمنظار إنسانى لا ينساق فيه وراء عواطف الحب والكره ، وهى ملازمة لطبيعة الإنسان .

أما **الكتاب الثالث** فيشعرنا صاحبه - للوهلة الأولى - بأنه يلزم جانب الحذر فى عرض آرائه، فهو لايعدنا بنظرية عن الثقافة توضح علاقاتها وعوامل نموها أوتدهورها ، بل لايعدنا بمجرد تعريف لها ، وإنما هى الملاحظات نحو تعريف الثقافة». على أننا سندرك أن هدف الكاتب أكبر مما يدل عليه العنوان . فهو يدل **أولاً** على أن الثقافة ، فى نظره ، ليست نتاجاً حتمياً لقوى أو عوامل محددة .

ويدل **ثانياً** على أنه يحاول أن يقدم حلولاً لمشكلات ثقافية قائمة فعلاً، بل يحاول أن يرسم صورة للثقافة الراقية كما يتصورها .

ويدل **ثالثاً** على أنه يقصد إلى نقد أفكار معينة عن الثقافة ، لا تلتئم مع هذه الصورة أو لا تراعى تلك الشروط .

